MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO
1970 fascicolo 5/6
BIANCO E NERO

SOMMARIO

anno XXXI - fascicolo 5/6 - maggio-giugno 1970 - lire 2.000
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

RICERCHE

1'a

GIORGIO TINAZZI
UNA NUOVA CRITICA MA PER CHI

Da tempo la « critica alla critica » sembra superare la fase delle periodiche verifiche radicalizzandosi attorno al riesame del metodo e dei compiti; la cultura italiana pare esserne investita in modo abbastanza marginale (forse per il permanere delle soluzioni universalizzanti della passata egemonia idealista), anche se le discussioni diffuse superano ormai la « querelle » occasionale; ma i contributi « autonomi » sono piuttosto scarsi, e la polemica ha comunque toni più sommessi che non, ad esempio, in Francia, dove il dibattito ha assunto una complessità che va oltre i pur evidenti « casi ». La polemica sulla « nouvelle critique » ha conosciuto alcuni episodi emergenti (lo scontro Picard-Barthes; e il « pamphlet » barthesiano, pubblicato nel '66, è uscito da noi solo tre anni dopo) ma ha chiaramente radici meno precarie, e ha dato contributi di rilievo che coinvolgono un vasto campo interdisciplinare.

Sono momenti di riflessione che alla critica si impongono per il mutare della sua funzione, alla luce della problematizzazione del rapporto arte-società e delle sue complesse articolazioni [1] e contemporaneamente — su un versante apparentemente distante — della necessità di un approfondimento teoretico dell'opera d'arte. E la spinta verso l'elaborazione di una teoria generale dell'arte [2] provoca il collegamento tra critica ed estetica filosofica, nel momento di elaborazione « sistematica », fuori però da dogmatiche, precettistiche o ricorrenti tentazioni neoscolastiche; aggancio che, dialetticamente, conferma alcune distinzioni: tra critica e teoria generale, appunto, e, ancor più, tra critica e poetiche.

Questo nel momento in cui la critica si trova di fronte al tentativo di sistemazione di metodologie « scientizzanti », alla messa in crisi del concetto di valore, ai tentativi di mediazione tra scienze « esatte » e scienze « umane »: si tratta ora, al di là delle « ventate » culturali, di tentare di cogliere i princìpi generali dello strutturalismo e della semiologia, di esaminare i possibili rapporti interdisciplinari, dalla linguistica « umanistica » alle teorie formalizzanti o « matematizzanti », dalle scienze antropologiche alle teorie « fisiche » (la teoria dell'informazione, per esempio).

Per la critica cinematografica, cui il discorso particolare porterà, si tratta poi di tener conto anche della rivoluzione tecnologica in atto: le cinevideocassette e le implicazioni politico-culturali che la loro diffusione comporterà, il diverso modo

[1] Da cui deriva per la critica quella « necessità di una coscienza metodica integrativa di queste articolazioni » di cui parlava Banfi (in « Filosofia dell'arte », Roma, 1962, p. 79).

[2] Si veda in proposito: DINO FORMAGGIO, *Introduzione all'Estetica come scienza*, in « Rivista di Estetica », maggio-agosto 1967.

di fruizione dell'opera, il concetto di pubblico che metterà ancora una volta in crisi [3]. È una verifica « in proiezione » — anche se non a lungo raggio — che va in altra direzione, ma che si è voluto accennare proprio per sottolineare il momento globalmente « critico » della situazione.

Restando nella nostra (diversa) direzione, possiamo osservare che alcune constatazioni sono possibili sin d'ora, pur rimanendo aperte e senza nessuna possibile definitività. Considerando in primo luogo gli apporti e le prospettive possibili della « critica semiologica », constatando anche gli attriti e le deformazioni di un'applicazione dall'esterno di metodologie mutuate da altre discipline; rimettendo in discussione il concetto di critica come mediazione; riflettendo — più in generale — sulla questione del metodo, sullo statuto intenzionale della critica. La critica cinematografica non è stata estranea a periodiche « revisioni », ma (a parte certi cronici ritardi nei confronti del più ampio dibattito culturale, più volte denunciati) frastagliandosi spesso in questioni che l'allontanavano dalla discussione metodologica generale, portando magari avanti improduttivi presupposti separatori tra teoria e pratica (come dire, da un lato i princìpi, dall'altro i mezzi).

Il dibattito generale in atto permette (e più ancora stimola) di cogliere ed evidenziare:

a) la specificità dei problemi metodologici e la connessione con le matrici interdisciplinari; b) la connessione-distinzione tra teoria generale e critica; c) le possibilità « autonome » offerte dal cinema per una concezione generale dell'opera d'arte.

Dal punto di vista della critica si tratta di muoversi, sin dall'inizio, tra varie dicotomie, effettive alcune, dialettizzabili altre: da quella « primigenia » tra strutturalismo e storicismo, a quelle mediate e semplificabili: gusto / metodo, commento / generazione di senso, mediazione / creazione. Non solo per coglierne le esigenze ma, in prospettiva, per collegarle al significato storico-culturale da un lato, e per vederne dall'altro le possibili interferenze (o esclusioni) nel concreto dell'operazione critica.

Naturalmente quelli che seguono sono solo appunti per una problematica così vasta, suggerimenti destinati a correzioni e comunque a sviluppi meno provvisori.

L'ambito interdisciplinare nel quale si è mosso e si muove lo strutturalismo chiarisce la sua tendenza e risponde alle sue esigenze; ma la varietà stessa dell'uso del termine può condurre, e ha condotto, a un vanificarsi del concetto, contro il quale possono valere le precisazioni di alcuni rapporti (strutturalismo e semiologia, e semiologia e linguistica) e la chiarificazione o il tentativo di individuare:

A) da un punto di vista generale, i presupposti teoretici (le « esigenze » di cui sopra) della « rottura » strutturalista e la sua storicizzazione, dando conto anche della molteplicità delle applicazioni; sotto questo profilo si tratta di muoversi tra le opposte deleghe, di un certo storicismo al contenutismo (o peggio: alla parafrasi o al sociologismo grezzo) e di certo strutturalismo al formalismo astratto (come culto e non come metodo), e di porre in evidenza il senso della rottura — che va inserita nei più generali processi culturali contemporanei — dello

[3] Per questo aspetto vanno considerati gli apporti del convegno di Porretta Terme (dicembre 1969). Si possono leggere le relazioni e il documento finale in « Cinema 60 », nn. 73/74. E anche — assieme ad altri documenti — in *Documentazione sulle cinevideocassette*, a cura del « gruppo di studio strumenti audiovisivi e pubblico , Bologna, 1970.

strutturalismo con lo storicismo come filosofia del significato (l'hegeliana filosofia del valore, dove l'*interpretazione* è il momento principale)

B) le possibili aporie dello strutturalismo e certi suoi attriti, la sua stessa problematica interna

C) gli apporti dello strutturalismo alla critica, alla luce anche degli apporti dello storicismo: il punto cruciale della possibilità di una conciliabilità metodologica e più in genere il rapporto struttura / ideologia

D) il peso effettivo, per la critica, di uno studio strutturale (al di là dei pochi esempi offerti)

E) in particolare, la messa in discussione: 1) del suo oggetto 2) delle sue funzioni 3) delle sue caratteristiche

F) per la critica cinematografica: 1) i riflessi del discorso generale 2) i problemi specifici.

A - L'esigenza di *sistematicità* è quella che emerge per prima dallo strutturalismo (Saussure non usa il termine struttura, che compare solo più tardi, quanto quello di sistema): « un sistema non è costituito dalla somma delle parti, il senso del tutto è immanente a ognuno dei suoi elementi costitutivi »[4]; la propensione all'analisi sincronica (che parte dalla distinzione saussuriana radicalizzando l'opposizione, sottraendosi alla prima inclinazione ad una certa complementarietà) è giustificata da Hjelmslev, in opposizione alle « forme discorsive di presentazione » della linguistica tradizionale, proprio con l'esigenza sistematica.

Struttura quindi come rilevazione organica di invarianti, che ha le caratteristiche dell'immanenza (« Per considerazione immanente si intende l'esplicitazione dei nessi *interni* del sistema isolato »[5], senza riferimento, quindi, a forme di intelligibilità esterna) e della totalità, intesa come opposizione ad ogni forma di associazionismo, e cioè somma di parti, come complessità emergente dalle *relazioni* tra gli elementi[6]. Concetto questo che la Gestaltpsycologie (e in particolare Koëler e Wertheimer) aveva portato avanti. E giustamente Eco, riprendendo Piaget (cfr. p. 169) e citando Lévi-Strauss, sottolinea che « la nozione di struttura come *sistema* di differenze si rivela feconda solo se si unisce alla nozione di struttura come possibilità di *trasposizione*, strumento principale di un sistema di trasformazioni »[7]. Ricerca quindi dell'identico nel molteplice attraverso il rinvenimento di: 1) *invarianti* (di carattere logico, astraenti dai dati empirici) attraverso un processo di: 2) *formalizzazione*. 1) Il primo aspetto (che tra l'altro articola in modo diverso il rapporto tra realtà e possibilità) pone — come è noto — il problema del rapporto tra costante emergente ed elemento dinamico, e quindi quello della conciliabilità tra struttura e pensiero dialettico. Piaget, che con rigore ha precisato il concetto di struttura come concetto interdisciplinare, ha posto in risalto tre caratteri: totalità, trasformazioni e autoregolazione: « una struttura è un sistema di trasformazioni, che comporta delle leggi in quanto sistema (in opposizione alle proprietà degli elementi) e che si conserva o si arricchisce grazie al gioco stesso delle sue trasformazioni, senza che queste conducano fuori dalle sue frontiere o facciano appello a elementi esterni » (p. 39). D'altronde l'esigenza di conciliare momento sistematico e momento evolutivo è

[4] JEAN STAROBINSKI, risposta all'inchiesta « Strutturazione e critica » (a cura di Cesare Segre), Milano, Il Saggiatore, Catalogo 1958-1965.

[5] A. BONOMI, introduzione a JEAN PIAGET, « Lo strutturalismo », Milano, 1968, p. 12.

[6] Cfr. J. PLAGET, op. cit., p. 42.

[7] U. ECO, « La struttura assente », Milano, 1968, p. 262.

chiaramente presente in Jacobson, e, più recentemente, analoga esigenza di conciliare identità (o, meglio, formalizzazione) ed elemento genetico è evidenziata da Chomsky; la complessità metodologica delle due proposte ci induce comunque a non soffermarci.

È proprio attorno alla (supposta) predominanza dell'elemento identico che ruota la critica di Derrida[8]: la scrittura è vista come tensione, come differenza originaria[9], l'opera come opposizione tra energia e struttura, « forza » e « forma », Apollo e Dioniso, e il pensiero strutturale appare incapace a cogliere proprio l'elemento « forza ».

Anche l'« ermeneutica » di Ricoeur ravvisa nella chiusura sistematizzante (l'interesse alla *langue* « alors que la parole se disperse dans les registres de la psycho-physiologie, de la psychologie, de la sociologie, et ne paraît pas pouvoir constituer l'objet unique d'une discipline spécifique »[10] il punto cruciale dello strutturalismo (linguistico): « La conquête du point de vue structural est à coup sûr une conquête de la scientificité. En constituant l'objet linguistique comme objet autonome, la linguistique se constitue elle-même comme science. Mais à quel prix? »; l'esigenza epistemologica di mantenersi all'interno della chiusura dell'universo dei segni « è una decisione metodologica che fa violenza all'esperienza linguistica ». L'esigenza è quindi di recuperare ciò che il *modello* strutturale esclude, il vissuto, il *dire* (e Ricoeur richiama l'husserliana intenzione significante), evitando una facile fenomenologia della parola di fronte alla scienza della *langue*. E l'autore ritrova l'elemento che supera l'antinomia nell'operazione strutturante: « Je voudrais esquisser un dépassement parallèle de l'antinomie de la structure et de l'événement dans l'ordre *sémantique*. C'est ici que je retrouve mon problème du mot ». La polisemia (che supera la chiusura) regolata (che limita il processo di espansione) del *mot* si porrebbe come elemento mediatore tra sincronia e diacronia.

2) Sotto il secondo aspetto, l'esigenza — connessa ovviamente con la ricerca della *permanenza* — fu messa in chiaro da Saussure (« il linguaggio non è una sostanza ma una forma ») e radicalizzata nella linguistica posteriore, intesa in molti casi a tralasciare ogni considerazione del significato (mentre nel Saussure il segno è ancora il rapporto tra significante e significato): la linguistica americana, volta all'analisi dell'elemento matematizzabile, ha portato il discorso alle conseguenze più evidenti. E il processo di formalizzazione, tipico di un'analisi di tipo sincronico ha investito (con Chomsky, per esempio) anche il momento diacronico, riallacciandosi al problema delle trasformazioni accennato sopra.

Si potrebbe far cenno ai possibili addentellati di una simile posizione con la teoria dell'informazione, ai riflessi metodologici di una propensione all'analisi quantitativa in alcune correnti estetiche (l'emarginazione del significato di cui è esempio avanzato la teoria di Bense) e al peso della proposta del momento della « descrizione » come sostitutivo di quello (di marca storicista) dell'« interpretazione »[11].

[8] JACQUES DERRIDA, « De la grammatologie », Paris, Minuit, 1967, trad. it.: Jaca Book, 1969).

[9] Per la dialettica differ*a*nce-differ*e*nce si può vedere in particolare il suo saggio in « Théorie d'ensemble », Paris, Ed. du Seuil, 1968.

[10] PAUL RICOEUR, « Le conflit des interprétations », Paris, Ed. du Seuil, 1969.

[11] Il discorso naturalmente si amplierebbe, attorno al senso generale della proposta di una estetica del significante che lascia a parte il momento soggettivo qualitativo per il momento quantitativo (l'« étude systématique de la *matérialité* de la communication », di cui parla Moles) che tenta di cogliere in termini oggettivo-matematici lo « scarto » del messaggio

Si colloca in quest'area — con le opportune precisazioni — anche l'inserimento degli stessi processi creativi come *oggetto* del concreto operare dell'artista e, in concomitanza, l'attenzione del critico verso gli stessi: la convergenza nella zona dei metalinguaggi appare sin d'ora significativa.

La difficoltà nasce — per il secondo aspetto, considerato generalmente — dalla conseguenza dell'interconnessione tra formalizzazione e problema genetico: la formalizzazione presuppone un continuo formalizzabile, con diversi livelli di formalizzazione (dall'inferiore al superiore) destinati a superarsi dialetticamente. È la difficoltà di ogni posizione che intenda assumere la struttura non già come approccio metodologico [12] ma come « primum » ontologico, riconducibile a quel contraddittorio approdo a posizioni metafisiche, che emergono dalla critica, per esempio, di Deridda. È la difficoltà la cui constatazione è uno dei punti cardine della ricerca di Eco: « ... questo primum ontologico implica, come viene asserito, la distruzione della stessa nozione di struttura, che si risolve in una ontologia della Assenza, del Vuoto, di quella mancanza all'essere che costituirebbe ogni nostro atto » [13].

B - Credo convenga, prima di muoversi sul terreno minato delle critiche (qui, poi, solo accennate) allo strutturalismo, sottolineare alcuni elementi che possono sfasare, o aver sfasato, il giudizio. Da un lato vi è la facilità di certa cultura, italiana in particolare, di assorbire modi e metodi senza un preventivo interrogarsi sulle origini, i presupposti o gli scopi, senza dare, insomma, quel senso storico-culturale che loro compete. Solo così si spiega la frettolosa identificazione — sottolineata anche da Eco — tra operazioni artistiche dell'avanguardia e operazioni critiche dello strutturalismo. Non è avvenuta, spesso, quella delimitazione del « campo » che sola avrebbe evitato gli evidenti attriti dell'applicazione dall'esterno di metodologie proprie di alcune discipline ad altre, senza chiedersi (è proprio il caso del cinema) la legittimità di « adattamenti » che non risultino forzosi o pretestuosi. C'è sotto anche la disponibilità di molta critica ad un aggiornamento fittizio, che va da accettazioni metodologiche parziali a semplici, fasulle, assunzioni terminologiche: quell'approdo alla « giovinezza post-euclidea degli incastri formali » [14] che svela l'ansia di una affrettata assimilazione del « nuovo » su un'impostazione generale (che spesso è un crocianesimo di sapore scolastico) rimasta inalterata, verso quell'eclettismo che certa cultura italiana conosce per tradizione.

Forse, però, il rimprovero è anche rovesciabile, nei confronti di chi vuol fare arretrare le nuove esigenze sul fronte delle paleoproposte senza conoscerne a fondo i testi e i presupposti generali.

estetico. E tale complesso discorso dovrebbe probabilmente prendere le mosse da lontano, proprio da quel nodo centrale dell'estetica che è l'hegeliana morte dell'arte, il momento dialettico dell'ingresso nell'arte del dato *riflessivo* (cfr. in particolare: Hegel, « Estetica », Torino, 1967, p. 677 e segg.). Si veda in proposito il saggio contenuto in: D. FORMAGGIO, « L'idea di artisticità », Milano, 1962. Per Bense si veda « Aesthetica Einfurung. In die neue Aefsthetik », Agis-Verlag, Baden Baden, 1965.

[12] E in questa linea è Piaget: « Ma se la storia dello strutturalismo scientifico è già lunga, la lezione da ricavarne è anche che in questo caso non può trattarsi di una dottrina o di una filosofia... ma essenzialmente di un metodo, con tutto ciò che questo implica di tecnicismo, di obblighi, di onestà intellettuale e di progresso nelle approssimazioni successive » (op. cit., p. 168).

[13] U. Eco, loc. cit., p. 9.

[14] L'espressione è di A. Leone de Castris, in un articolo fortemente polemico (*Quel che non sappiamo sullo strutturalismo critico letterario*) apparso in « Problemi », 1969, nn. 15/16, maggio-agosto.

Il pericolo, esaurita questa breve premessa, è naturalmente quello della ricorrente tentazione (cui le nuove tendenze possono aver dato nuova forza) dei neoformalismi, dei bizantinismi, degli speciosi intellettualismi che hanno solo il dono di essere « brillanti ». Ma sono deviazioni presenti, in diversa misura, in ogni indicazione, quando se ne perdano le ragioni di fondo. Ne emerge però una più radicale, quella (implicita in quanto detto sub A) di ipostatizzare gli elementi invarianti di un'opera, sottoponendo la proposta metodologica a un irrigidimento che sottrae la comprensibilità del porsi degli elementi costitutivi in significato. Sartre in una nota intervista [15] parlò a questo proposito di geologia (non archeologia), indicando in una sorta di neopositivismo dei segni (non dei fatti) — e quindi in un arretramento — il limite di un'analisi strutturale che voglia sottrarsi ad una comprensione dialettica, e che porta alla « disparition du sujet ».

D'altronde, che il pericolo sia avvertito balza evidente nella stessa inclinazione di certa analisi strutturalista a ricorrere ad elementi in qualche modo *estranei* alla struttura.

Su un altro piano, la spinta — per un verso contraddittoria — è la tendenza a dare un « valore » alla struttura, o a privilegiare certe strutture o certi elementi della struttura [16]. Da un lato, insomma, la struttura è un a priori che, per l'altro — reintrodotto in qualche modo il valore —, si tratta di constatare. Ci si muoverebbe, in altre parole, entro un circolo tautologico. Accusa che viene anche da chi [17] tenta proprio per questo, come vedremo, una mediazione tra struttura ed elementi *oltre l'opera* (sulla base, in questo caso, di precise suggestioni althusseriane). È un tentaitvo interessante, anche se la perplessità nasce proprio dall'intento di operare difficili mediazioni, come ad esempio tra una categoria (come l'*assenza*) legata a precise suggestioni, e una generale metodologia storicistica. D'altronde, come è noto, riserve ben precise sono state fatte allo stesso Althusser per quel che riguarda il preteso suo « strutturalismo ».

Alla base di certe difficoltà sta forse proprio quel sovrapporsi, sul piano generale, dei due momenti, ontologico e metodologico, individuati da Eco; che ha anche un riflesso sul modo di intendere le *funzioni* della critica. Sovrapposizione cioè di momento soggettivo (anche se di individuazione di strutture) e momento oggettivo che starebbe all'origine del relativismo denunciato da Lévi-Strauss [18] per l'applicazione delle categorie strutturali all'opera letteraria; che porta, in ultima analisi, ad una critica che sarebbe un « delirio coerente ». E non è senza peso, e nemmeno casuale, che proprio uno dei maggiori

[15] *Jean-Paul Sartre repond*, in « L'Arc », n. 30. Per la parte che lo riguarda, si può vedere la risposta di Lacan in *Entretien avec Jacques Lacan*, « Les Lettres Français », 1-7 dicembre 1966.

[16] Si veda in proposito anche B. Luporini (*Le aporie dello strutturalismo e il marxismo*, in « Problemi », 1968, n. 7, gennaio-febbraio), che si rifà in parte alla nota di Di Marco (*Dal treno delle ideologie alla metropolitana delle formalizzazioni*, in « Che fare », 1967, n. 1) e al saggio di Cacciari-Dal Co (*Lévi-Strauss: strutturalismo e ideologia*, apparso in « Angelus Novus », 1966, nn. 9/10).

[17] Pierre Macherev, « Pour une théorie de la production littéraire », Paris, Maspero, 1966 (trad. it. Bari, Laterza, 1969).

[18] « Il vizio fondamentale della critica letteraria con pretese strutturalistiche dipende dal fatto che troppo spesso finisce per ridursi a un gioco di specchi, in cui diventa impossibile distinguere l'oggetto dalla sua eco simbolica nella coscienza del soggetto. » (« Strutturalismo e critica », cit., p. LII).

esponenti dell'antropologia culturale abbia avanzato riserve sull'applicazione della metodologia delle scienze umane alla critica letteraria [19].

C - Punto cruciale della polemica attorno allo strutturalismo sembra essere stato il suo possibile incontro con la *storia*, e, per quel che riguarda le applicazioni critiche, la conciliabilità tra analisi degli elementi formali e *ragioni* dell'opera. La divisione è stata netta tra la violenta polemica e i tentativi di mediazione. La prima tentando di inquadrare questa, come altre proposte, in quelle ideologie della reificazione (e il richiamo a Marcuse era d'obbligo) che, più che il momento « positivo » della messa in crisi dello storicismo evidenziano il momento « negativo » del rigetto delle categorie (significato, storia ecc.) necessarie all'*impegno*, alla definizione ideologica. Limitare il compito dell'analisi al rinvenimento degli elementi interni, al loro coordinamento, alle leggi costitutive del senso sarebbe, dietro il paravento dell'« asetticità scientifica », un modo per eludere la collocazione dell'opera e la conseguente presa di posizione del critico, o, per altro verso, una riproposta della « specializzazione » (e quindi dentro alle spinte verso la divisione del lavoro), o, peggio, la riproposta, sotto diverse spoglie, di suggestioni neodecadenti o di mitologie romantiche (l'autonomia o il privilegio dell'arte, ecc.). Più preciso e penetrante G.C. Ferretti [20] sottolinea anzi la funzione (in questo senso antiromantica) di demistificazione di residui idealistici, ma pone un'obiezione fondamentale sulle conseguenze effettive: « quella istanza *scientifica* e antiideologica, in primo luogo, non arriva sempre a farsi critica marxiana dell'ideologia come falsa coscienza, ma finisce anzi spesso per configurarsi come istanza "neutrale" ».

In realtà, si è trattato talora di un dialogo tra sordi: da un lato c'è chi rigetta le proposte strutturaliste perché incapaci di far emergere l'« individuo storicamente collocato », sottolineando in un certo senso che, premesso che l'opera (l'individuo) ha una collocazione storica *che va colta*, la messa in luce delle strutture portanti *non la coglie*, senza uscire dal circolo chiuso e senza verificare (almeno in pieno) se e in che misura certe esigenze abbiano contribuito a superare proprio gli equivoci (di certo storicismo) sull'« impegno ». Dall'altro lato c'è chi, delimitato l'*oggetto* critico e rifiutando i significati *oltre l'opera*, non affronta alcuni nodi problematici (collocazione del senso dell'operazione strutturalista, superamento possibile di certe dicotomie) cui si è fatto brevemente cenno.

In realtà le posizioni sono varie. La possibile convergenza tra i due tipi di analisi (cui un esame anche delle posizioni di Propp, per esempio, potrebbe portare) è chiaramente indicata da Lévi-Strauss (che cita l'opera di Panofsky): « Il fatto che le analisi strutturali si collochino volentieri al livello della sincronia non implica, quindi, che volgano le spalle alla storia » [21]. Le precisazioni, a questo punto e per ogni presa di posizione, riguardano chiaramente il *modo* di intendere la storia e il *modo* del suo inserimento nell'opera. Punto nodale, per esempio, dell'indagine di Macherey, che la recupera attraverso il concetto (che mutua chiaramente da certo marxismo) di « condizione » [22]: « Si comprende in

[19] Per una visione di sintesi per quel che riguarda l'applicabilità di metodi scientifici alle discipline « umane » si può vedere, di LÉVI-STRAUSS, *Critères scientifiques dans les disciplines sociales et humaines*, in « Aletheia », 1966, n. 4, maggio, dove la linguistica trova una possibilità di applicazione privilegiata.

[20] *Il critico marxista alla ricerca di un interlocutore collettivo*: relazione tenuta al convegno su « Situazione e funzione della critica letteraria », Arezzo, ottobre 1969; apparsa in « Problemi », 1969, nn. 17/18, settembre-dicembre.

[21] « Strutturalismo e critica », cit., p. LIII.

[22] « La *condizione* non è la causa empirica di un processo, non lo precede come

tal modo come l'idea di cambiamento e quella di una simultaneità (dei termini di una domanda), non siano incompatibili, ma anzi necessariamente procedano di concerto », arrivando alla conclusione, che non so quanto lo faccia mantenere nell'area strutturalista, che « l'opera (letteraria) non dovrà dunque essere studiata come se fosse una totalità autosufficiente. Come vedremo, se è autosufficiente, non lo è in quanto totalità » [23].

Le mediazioni superano la dicotomia significante / significato e la collocazione in quest'ultimo dell'atteggiamento ideologico, e colgono *nel segno*, e non in un suo *al di là*, il senso della proposta. In questa direzione interpreta la mediazione semiologica Eco [24]: « La semiologia ci mostra nell'universo dei segni l'universo delle ideologie, che si riflettono nei modi comunicativi precostituiti ».

Più ampia ancora l'area retrostante alla struttura posta in luce dalla proposta, assai nota, di Goldman [25]: l'analogia tra le reti di significanti e il loro costituirsi in un certo sistema e il tipo di « sistemazione » culturale che una data società ha in un dato periodo. È noto anche come questo apporto sociologico abbia dato luogo a lunghe polemiche proprio sul carattere strutturalista dell'impostazione generale: dei due corni dell'etichetta (genetico-strutturalista) con cui la proposta si è presentata solo il primo resterebbe in piedi.

Densa di aperture la proposta avanzata da Paci [26], che ha già avuto ulteriori sviluppi e che può costituire la base per ulteriori « recuperi »: la possibilità cioè offerta dalla fenomenologia, e da certe sue categorie fondamentali, al superamento della polarizzazione sincronia / diacronia; per Husserl il linguaggio è un prodotto del soggetto e dei soggetti che si sedimenta, e può essere riattivato; l'oggetto è un significato intenzionale e non un dato. Al concetto di intenzionalità (« coscienza strutturante ») e al recupero che tramite essa si può attuare del fattore storico si rifà, ultimamente, anche Staronski [27]: la tensione soggettiva *si trama* in qualche modo nei mezzi formali intersoggettivi.

D - Converrà restringere il campo di indagine; al cinema, appunto. Non senza aver fatto delle premesse: a) che la messa in discussione di certe radicate convinzioni, la proposta di distinzioni è *anche* frutto del dibattito sorto attorno allo strutturalismo. L'affrettata identificazione tra « crisi » e « nuove metodologie » corrisponde alla altrettanto facile identificazione tra « nuove metodologie » e « nuova arte ». Vi è da considerare invece la complessità del processo di "revisione" che può aver trovato un suo punto focale attorno ad alcuni nodi problematici emersi. La parzializzazione dei cenni che seguono è pertanto voluta. D'altronde, le discipline semiologiche particolari si dichiarano spesso non esaustive; b) che (anche a parziale conferma di quanto sopra) non deve apparire casuale che il piano di ricerca teorica (e di riflessione sulla critica) proceda in alcuni casi (limito il discorso al cinema, anche per certi suoi « ritardi ») assieme alla riflessione che alcuni film vanno facendo, nella pratica, sul cinema e sulle sue strut-

precederebbe un effetto: è invece il principio [di razionalità, preciserà l'A. — *n.d.r.* —] senza il quale tale processo non potrebbe essere conosciuto. »

[23] Un capitolo a parte su questi temi (e qui non mi è possibile farne cenno) meriterebbe logicamente la speculazione dellavolpiana, in particolare la dialettica tra momento storico della codificazione — preminente — e momento della invenzione.

[24] Op. cit., p. 10 (introduzione).

[25] « Pour une sociologie du roman », Paris, Gallimard, 1964.

[26] « Strutturalismo e critica », cit., pp. LXIX-LXXIII.

[27] Relazione tenuta al Seminario su « Critica, forma caratteristica della civiltà moderna », Venezia, Fondazione Cini, settembre 1969).

ture portanti, venendo a gravitare per molti versi in quell'area della « riflessione sull'arte » che coinvolge molta arte contemporanea: si pensi, per il cinema, a Godard, ad Antonioni (*Blow-up*), a certo Bergman o Resnais; c) che accanto ai richiami alle verifiche cui si fa cenno immediatamente sono emerse anche le improprietà di certi discorsi sulla cosiddetta linguistica cinematografica (che sono valsi, tra l'altro, a mettere in luce proprio le differenze — più che le analogie — con la lingua scritta e parlata): l'attrito — per primo — dell'applicazione di certe metodologie consolidate per altre discipline. Il discorso forse risale indietro: arte « giovane » nata in pieno momento di industrializzazione, il cinema si è trovato subito dentro a quei processi che le altre arti hanno subìto dopo secoli, e l'aggancio è stato con altre discipline « consacrate », in una disordinata rincorsa a patenti di nobilità o a strumenti metodologici che era difficile trovare autonomamente, con un attrito per l'applicazione dall'esterno di cui si è risentito e si risente ancora l'influsso negativo. E ancora si può notare la forzatura o la sterilità di certe applicazioni rigide, e l'errore iniziale di cercare un *metodo* prima di aver delineato un *campo*. Altre volte (Pasolini, per fare forse l'esempio più probante) si è trattato di poetiche e non di teorie generali; d) conseguenza, accelerata per la critica cinematografica, è stata quella — per certi settori — di una accettazione di nomenclature o finti aggiornamenti: quella « feticizzazione dell'oscurità linguistica » che rientra tipicamente nei processi dell'industria culturale [28]. Se ne è già fatto cenno e non converrà ritornarci.

Con questi cenni preliminari, possiamo esaminare le spinte che sono venute alla critica e i richiami che sono emersi. La propensione ad una critica « scientifica » ha contribuito a mettere nuovamente [29] in discussione la radicata concezione del « gusto » come dato primo di ogni attività critica. L'intuizionismo soggettivistico era come tale incline a cogliere, in una ostinata opera di discernimento, le parti « poetiche » da quelle spurie, arrivando spesso, come conclusione, ad una giustapposizione di elementi; l'esigenza di sistematicità dello strutturalismo è un richiamo all'*organicità* dell'opera il cui rinvenimento può mettere in discussione (come vedremo) lo stesso momento valutativo. La « creazione » da afflato mistico si positivizza come rapporto instaurato dall'opera con gli elementi linguistici codificabili. E si può sottolineare che lo *scarto* che vi è in ogni produzione artistica con la produzione *d'uso*, per il cinema è molto più sensibile, dato l'affermarsi quasi subito di una forte convenzione, legata alla nascita della nuova tecnica; e la teoria contribuisce anch'essa a svelare questa convenzione, a far intendere la disabitudine della nostra ottica a vedere, col cinema, diversamente.

La critica è stata richiamata — e si può discutere il modo — all'opera come farsi tecnico, al legame tra invenzione del senso e sua costituzione sensibile, mettendo in risalto « l'autocoscienza e quindi l'autoespressività delle strutture portanti ». Il cinema, come mezzo espressivo forse più condizionato dalla tecnica, ha spesso ingenuamente cercato una sua « verginità » che in qualche modo lo liberasse, e la critica ha preferito un'analisi che mettesse discretamente da parte le strutture dell'opera. Non si può far critica senza tener presente *anche* l'importanza di certi dati linguistici, di certe caratteristiche del cinema moderno.

Si pensi, per esempio, al manifestarsi di questo problema in alcuni autori di punta, e alla conseguente necessità per il critico di intendere la complessità

[28] Si veda in proposito l'atteggiamento fortemente polemico di Plebe in *L'epidemia semantica*, « Rivista di Estetica », gennaio-aprile 1967.

[29] Ed è superfluo, in questa sede, e ovvio il richiamo all'azione di demistificazione di questo momento di tipica marca idealista, operata dal metodo materialista.

anche del procedimento tecnico formale; per uscire, oltre tutto, dalle formule. Il discorso vale, per citare un caso, per Antonioni [30]: per mostrare come si siano andati articolando i temi attorno al nodo centrale dei rapporti tra personaggio e ambiente, in un progressivo dissolvimento del primo nel secondo, ma come si sia andato ponendo anche il problema del *modo*, delle strutture con cui aggredire questi temi (fino a farne — con *Blow-up* — l'oggetto del discorso). E ancora Godard, in cui vi è talora proprio l'analisi e l'interrogativo sulle *possibilità* dell'arte. O Ferreri, sottoposto impropriamente ad un'operazione « riduttiva » (la pregnanza dei contenuti), quando era in atto tutta una complessa parabola tecnico-stilistica, solo seguendo la quale si può evitare il disagio di tanta critica di fronte alle ultime opere (da *L'harem* in poi), o gli accaparramenti non motivati all'area dello « stile ». E il discorso potrebbe naturalmente continuare (Bergman o Resnais o Bresson o Jancsó).

Questo richiamo (che non pretende di porsi come dato esauriente [31] al momento tecnico può aiutare ad intendere lo sforzo antinormativo *all'interno* dei procedimenti formali, entro certe direttrici fissate: è il caso, per esempio, dei *generi* [32] e del peso che hanno avuto e hanno nel far cinema. Non si tratta di emettere giudizi di valore, facendo forzatamente coincidere la « rottura » col nuovo e l'« adesione » col vecchio: si lascerebbe fuori tutto un complesso processo dialettico; si pensi, per esempio, a Buñuel o Losey e al loro disincantato e ambivalente guardare al cinema e alle sue caratteristiche. Lungo questa direttrice si può dare un senso preciso alle genericità delle « rotture » poste come emblema del « nuovo cinema », evidenziando la scoperta della potenzialità del mezzo espressivo, sottraendosi alle tentazioni delle teorie generali (quando la teoria sembra oggi avere spesso uno scarto dalla pratica, che la precede), delle codificazioni (anche dei « rifiuti »: della narratività, per esempio, come se il nuovo fosse solo in altra direzione), delle formule (il cinema di poesia...), delle mitizzazioni (il cinema summa della crisi artistica d'oggi).

A questo punto c'è però una precisazione da fare. La « ventata » semiologica che sembra aver aggredito d'improvviso il cinema provocando febbrili sforzi neoformalisti, ha un senso anche se collocata storicamente; tra l'altro, per il cinema, sottolineando l'apporto dato, per esempio, dai registi-teorici russi del periodo « classico », indicando anzi una linea di ricerca che mi pare oggi preziosa e forse necessaria (rapporti reciproci tra formalismo letterario e teoria cinematografica). Ha senz'altro ragione Di Giammatteo: « È quanto meno strano che si cerchi oggi di applicare al cinema i metodi della linguistica senza ricordare che fu proprio una simile applicazione, negli anni Venti e Trenta, a fondare la corrente principale della teoria cinematografica » [33].

[30] Mi permetto di rimandare, a solo scopo esemplificativo, alla mia relazione tenuta al Convegno di studi sul regista, tenuto a Fiesole nel giugno 1968.

[31] Si potrebbe d'altronde più generalmente notare anche come la proposta semiologica, nella sua complessità, non appaia esaustiva allo stesso Metz: « La mia concezione della semiologica è relativamente modesta, nel senso che, per esempio, non penso che, allo stato attuale delle cose, la semiologia possa sul serio pretendere di descrivere un film nel suo insieme », anche se riconosce poi che, a livello di aspirazione, essa si pone come « scienza totale » (cfr. *Semiologie linguistique cinéma; entretien avec Christian Metz*, in « Cinétique », n. 6, gennaio-febbraio 1970).

[32] Sullo studio dei quali, come è noto, particolarmente approfonditi sono stati, per la letteratura, i contributi dei formalisti russi.

[33] *Chi non conosce il basso bretone?* (*Osservazioni su linguistica e teoria cinematografica*), in « Bianco e Nero », nn. 7/8, luglio-agosto 1966. E Cesare Segre (« I segni e la

Il richiamo è comunque venuto nel momento in cui, in linea generale, certe « permanenze » emergono in tutta la loro improduttività: il grezzo sociologismo, il contenutismo di certo marxismo « volgare » o storicismo « facile », o, per altro verso, lo psicologismo (di perniciosa ascendenza scolastica), o l'astratto formalismo o alcune radicate identificazioni idealiste (poesia-sentimento ecc.).

Per il cinema ciò avviene nel momento in cui si avverte l'esigenza dello studio del contributo che può essere dato, sotto questa angolatura, ad una estetica generale, e quella di una distinzione dialettica dalla critica. Relativamente alla quale è forse da verificare la definitiva messa in crisi del concetto di *mediazione*, attraverso la definizione di certi suoi aspetti.

E 1 - La dicotomia sincronia/diacronia non può non riflettersi proprio sulla considerazione dell'oggetto della critica, e della sua stessa autonomia [34]. La cesura con l'analisi storicista diventa per alcuni netta: « inevitabilmente antagonista » è per Barberi Squarotti la posizione strutturalista [35], come rifiuto di ogni concezione strumentale della letteratura. Lo storicismo non si preoccupa dell'opera quanto della « genesi o dell'impatto », cioè del suo *prima* e del suo *dopo*, lo strutturalismo (e la conseguente critica) ha come obiettivo l'opera in quanto tale. Il rapporto con la realtà è proprio quello possibilità-realtà cui si è già fatto cenno, essendo la letteratura costruzione di *modelli* possibili e non reali. L'argomentazione è ripresa altrove [36], e l'obiettivo è la critica: « tautologica » (punto focale della polemica della *nouvelle critique*, che vedremo a proposito delle funzioni della critica), che si limita cioè ad esplicitare significati già presenti, tutti, nell'opera stessa, di cui viene quindi a costituire una sorta di doppione [37]; « penale » (e il punto di riferimento è Lukács), cioè valutativa, secondo la convergenza o meno dell'opera (o, peggio, dell'autore) con categorie del critico, che si limita ad « aggiornati » giudizi di « gusto » già presenti nella sua astratta premessa; « non specifica », che non intende cioè il linguaggio come oggetto ma come mezzo, sostitutivo dell'oggetto — l'arte rispecchiamento della realtà. L'oggetto è invece l'opera come sistema di relazioni, « che non ha più storia »: l'analisi critica è « rigorosamente sincronica, sempre (se mai affidando la diacronia alla sociologia della letteratura) ». È questo, come si è visto, il punto cruciale della polemica contro lo storicismo; ma l'esclusione di ogni elemento diacronico, richiamandoci a quanto detto, non è accettato senz'altro dalla critica strutturalista, recuperandolo attraverso mediazioni che evitino il contrasto frontale e la bipolarizzazione netta delle metodologie. Si può notare per esempio il tentativo di Eco di reintrodurlo (mediatamente, appunto) attraverso la forma e i modi genetici dell'idioletto (codice « privato » di coordinazione dei livelli di un'opera [38]), cioè, in sostanza, attraverso il formarsi *storico* di certe strutture superiori.

critica, Torino, 1969, p. 80) sottolinea, a proposito delle costanti rappresentate dalle « unità di contenuto »: « Il cinematografo, che gioca più delle altre arti diegetiche sull'ordinamento anticronologico delle "unità", ci ha particolarmente sensibilizzati a questi procedimenti; non è un caso se i formalisti russi, che li hanno rilevati con maggiore efficacia, avevano quasi tutti un'esperienza cinematografica diretta. »

[34] Tipica ad esempio la posizione, perlomeno opinabile, di Rosiello (« Strutturalismo e critica », cit., p. XLVII) che la fa rientrare negli interessi della linguistica di cui verrebbe a costituire una branca specifica.

[35] Cfr. « Nuova Corrente », nn. 46/47, 1968 (*Prevaricazione ideologica e strutturalismo*) e ancora in « Giovane Critica », n. 12, estate 1966 (*Fra sociologia e linguaggio*).

[36] *Sul modo di far critica*, in « Giovane Critica », n. 8, aprile-maggio 1965.

[37] Non molto distante la concezione della critica come *analogon* dell'opera.

[38] Cfr. Op. cit., pp. 68-69, 277, 318. Sull'argomento va visto anche il saggio di Gianni

D'altronde, va notato, lo studio dei livelli di un'opera appare uno dei punti nodali dell'indagine strutturale (come nota anche Maria Corti)[39].

Il punto critico cioè della posizione di Barberi Squarotti è proprio nel suo « fermare » la datità di un'opera, escludendola da ogni processualità; poiché l'esigenza di considerare l'opera nella sua organicità sistematica, come *oggetto*[40], distaccandola, in senso antipsicologistico, dall'autore e dagli elementi *altri*, non sembra dover escludere la considerazione dell'elemento mobile di formazione, attraverso l'inserimento, per esempio, all'interno di un processo (anche stilistico), o rapportandola ad altre opere dell'autore. D'altronde il pericolo è proprio in questo dimenticare i nessi scivolando verso le secche ideologizzanti di un portarsi della « nuova critica » verso una nuova neutralità. Il processo liberatorio dagli equivoci di un'arte « riflessa », o simbolo privilegiato di una realtà di per sé data è l'interesse primo di una metodologia « scientifica » (o « oggettuale »); il punto cruciale — lo si è visto a proposito dello storicismo — è verificare se e come sono possibili rapporti con l'elemento di trasformazione; i vari tentativi di conciliabilità col pensiero dialettico, le intersezioni genetiche, il richiamo a categorie più ampie (l'intenzionalità husserliana, la progettualità o la situazione sartriane)[41] sono alcuni dei tentativi di risolvere il problema, per non correre il rischio, reale, di ipostatizzare l'opera, lasciando, con una certa facilità, ad altre discipline una diversa (o più complessa?) considerazione.

E 2 - La divisione sulle *funzioni* della critica non riguarda solo lo spartiacque, spesso artificioso, tra « nuova » critica e critica « accademica » quale si è venuto profilando in modo netto a seguito delle recenti polemiche, ma, come si intuisce, più generalmente — e storicamente — la concezione della figura dell'intellettuale, con tutte le implicanze politico-culturali. Il discorso quindi ha radici lontane e complesse, e restringendolo (per non ampiare troppo l'analisi) ai termini schematizzanti che sono emersi dalle polemiche recenti, converrà notare che si tratta di una parzializzazione di un discorso più generale, e inoltre che solo

Toti (*Per una critica stilistica delle opere cinematografiche*) presentato come relazione alla Tavola Rotonda « Per una nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico » alla II Mostra del Nuovo cinema di Pesaro. Gli atti sono stati pubblicati nel fascicolo di aprile-giugno 1966 di « Nuovi Argomenti ». Per le altre Tavole Rotonde (I e III Mostra del Nuovo cinema) si vedano gli atti rispettivamente in « Marcatré », nn. 19-20-21-22 e in « Linguaggio e ideologia » (Cafieri Edit., 1968). Come trattazione generale va naturalmente citato il contributo, di tutto rilievo, di E. Garroni « Semiotica ed estetica » (Bari, 1968).

[39] Cfr. la relazione (*Questioni di metodo nella critica italiana contemporanea*) presentata al citato Seminario (Venezia, settembre 1969).

[40] L'esempio più citato è la nota analisi de « Les chats » di Baudelaire fatta da Jacobson e Lévi-Strauss (in « L'Homme », gennaio-aprile 1962).

[41] In questa direzione, su un piano generale, si può vedere l'interessante tentativo di ricondurre la molteplicità delle proposte metodologiche ad una (implicita) premessa filosofica (che è quella di certo esistenzialismo) operato da S. Doubrovsky in « Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité » (trad. it. « Critica e oggettività », Marsilio, 1967): « La critica non potrebbe ignorare i significati messi in luce dai diversi studi positivi dei testi letterari; il suo lavoro perciò non consiste nel farne l'impossibile addizione ma nel sistemarli, gerarchizzarli, articolarli nel solo modo intelligibile: collegando i molteplici aspetti dell'opera letteraria all'*intenzione significante* che l'anima e la sostiene, ma anche l'attraversa e la supera » (p. 212). Nonostante le premesse — che nascono dall'esigenza del rifiuto di un metodo come esaustivo — il pericolo può essere nella pratica una tentazione eclettica — non più di gusto ma di metodo — derivante più che da un coordinamento da una giustapposizione delle proposte.

con un'operazione mistificante si può far coincidere le diversità degli atteggiamenti politico-culturali con gli attuali versanti del dibattito.

Limitiamoci dunque ad esporli. Da un lato la critica come « commento » (o completamento), elegante parafrasi (più sopra si parlò di tautologia) che presuppone nell'opera un fondo di verità « già fissato » da scoprire, velato da segni, e che va fatto emergere, chiarito, enucleato, alla fine divulgato o, peggio, banalizzato [42]. Un aspetto particolare della più generale concezione del critico come *mediatore*, che corrisponde alla funzione di delega assegnatagli dalla società borghese sulla base di una omogeneità (di gusto, e il termine ritorna con la sua connotazione politica, cioè di analoga formazione culturale) tra lui e il gruppo delegante [43]. Si arriva, *attraverso stratificazioni successive*, al critico come tramite, che, nella società massificata, manipola il prodotto porgendolo al pubblico sotto altra veste. Per il cinema, dunque, si tratta di rovesciare quel momento di profonda « rottura » che la « riproducibilità » (e il conseguente nuovo ruolo del pubblico) aveva, secondo Benjamin [44], introdotto come *momento costitutivo* nell'opera d'arte.

Dall'altra parte la critica « creatrice », la dialettica « lecture-écriture » teorizzata dalla « nuova critica ». Conviene forse fare delle precisazioni, all'apparenza ovvie. Da un lato che la distinzione (peraltro assai schematica) nella pratica tende a confondersi, ma è opportuno proporla proprio perché corrisponde ad una costante culturale, radicata per esempio in tutta la tradizione scolastica, ad ogni livello. Dall'altro ribadire che il significato politico-culturale connesso (distinguibile più difficilmente nella pratica) va collegato agli aspetti generali (e storicamente determinati) e non, immediatamente, a quelli particolari, per non creare *tout court* un fittizio spartiacque, che porterebbe ad affrettate identificazioni e quindi a facili obiezioni.

Tanto più che, come è naturale, le concezioni non si presentano — salvo che nelle forzature polemiche — chiaramente frontalizzate; e comunque, nello spazio intermedio se ne muovono altre, spesso complesse, che colgono alcune esigenze (sottrazione della critica a forme intuizionistiche, ad esempio) mantenendone altre (necessità di una presa di posizione). A scopo esemplificativo (e per limitarci all'Italia) si può citare il caso di Piero Raffa che, qualificando il critico come un lettore esperto e attribuendo al rapporto lettore-critico un suo ruolo preciso, ravvisa il compito del primo in una motivata indicazione metodologica: « il compito essenziale del critico consiste nel formulare, motivandola in base alle proprietà strutturali dell'opera, quella decisione circa il modo adeguato di compiere la percezione estetica, che in ordine logico si colloca al primo stadio della lettura, ma che di fatto... costituisce il risultato dell'intera lettura » [45].

●●

[42] Per il cinema, a puro scopo esemplificativo, si può vedere quanto scrive F. Hoveyda in un fascicolo dei « Cahiers du Cinéma » (n. 126, dicembre 1961) dedicato alla critica: « In un certo senso il problema della critica è un problema di linguaggio. Si tratta di "tradurre" in linguaggio quotidiano un linguaggio artistico la cui logica è differente ». Su questo fascicolo, peraltro di scarso interesse, avremo modo di ritornare.

[43] Sul concetto di critico come mediatore (e su altri) si può vedere l'interessante dibattito proposto dall'« Avanti! » e protrattosi con numerosi interventi (F. M. De Sanctis, L. Micciché, A. Plebe, L. Chiarini, C. Terzi, A. Savioli, G. Fink, G. Ferrara, G. Toti, F. Di Giammatteo C. Cosulich, T. Chiaretti, E. G. Laura, A. Aprà, A. Ferrero, G. Tinazzi, M. Argentieri, P. Baldelli, B. Torri) tra gennaio e marzo 1966.

[44] W. BENJAMIN: « L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica », Torino, 1966.

[45] *Sulle operazioni della critica letteraria*, in « Nuova Corrente », nn. 42/43, 1967.

È noto che la posizione della critica scrittura sulla scrittura, e quindi creazione metalinguistica, ha trovato in Barthes e in altri esponenti della nuova critica (Philipe Sollers, per esempio) banditori efficaci; si veda la prefazione ai « Saggi critici »[46] e più ancora « Critica e verità »[47]: « Il critico non può pretendere di "tradurre" l'opera, e in particolare di chiarirla, giacché nulla è più chiaro dell'opera. Egli può invece "generare" un certo senso, derivandolo da una forma che è l'opera »[48].

Il rischio, almeno in queste posizioni di « sospetta letteratura » che estremizza il dato iniziale, è quello di perdere di vista il metodo, e non solo il suo rigore, in una indistinzione programmata.

Per altro verso, va osservato che questa funzione — nella sua accezione più generale — si è andata chiarendo e rafforzando proprio nel momento in cui anche la tradizionale attività « creativa » è andata in molti casi diventando « riflessiva » sui propri mezzi, nel momento in cui, cioè, nella pratica dell'operare artistico la distinzione si è andata facendo più provvisoria (o addirittura fittizia). Ma il passaggio sul piano delle opere si è accettato ben più facilmente, pare, che non sull'altro.

Ma, tornando alla critica, sembra che questa posizione si muova all'apparenza dentro una contraddizione di base: la critica che denota presupposti « scientifici » parla poi, come punto di arrivo, di « creatività », mentre la critica del « commento », che partiva da presupposti soggettivi, arriva poi a sostenere l'« obiettività ». In realtà la discussione non potrebbe non inserirsi nell'ambito del problema nella conoscenza quale si è articolato nella filosofia moderna, ma trova anche risposta nello stesso dibattito critico, rientrando in quel recupero della soggettività (non empirica) che si è già visto a proposito delle mediazioni diacroniche. Afferma Starobinski[49]: « (le strutture) emergono a partire da una relazione instauratasi tra l'osservatore e l'oggetto; si destano in risposta ad una domanda preliminare, ed è in funzione di questa domanda posta alle opere che si stabilirà l'ordine di preferenza dei loro elementi decifrati. È al contatto con la mia interrogazione che le strutture si manifestano e si rendono sensibili... » « On doit donc admettre, derrière tous les procédés positifs, un choix non positif, une libre détermination en faveur d'un objectif tenu pour important »[50].

D'altronde il significato « costruttivo » è dato anche dall'apporto interdisciplinare che aiuta a cogliere non tanto i significati « chiari », depositati, quanto — filtrati attraverso gli elementi della struttura — gli stessi significati *possibili* compresenti nell'opera e che la *scelta* preliminare mette in luce. L'opera quindi è una struttura di riferimento, con livelli emergenti preferenziali; questo è il punto di innesto con il problema del *giudizio*, che non reintroduce il valore (nel suo significato ontologico), quanto la possibilità di un'angolatura valutativa. E se si parla — in diversa accezione — di contenuti di verità nell'opera, si precisa che

[46] Trad. it.: Torino, 1966.

[47] Trad. it.: Torino, 1969, p. 53.

[48] Anche per il cinema non mancano naturalmente inserimenti della critica nell'area della « creatività »: si vedano, per esempio, la posizione di Jean Dauchet (nel cit. fascicolo dei « Cahiers du Cinéma ») o altre emerse dalla Tavola Rotonda di Pesaro.

[49] « Strutturalismo e critica », cit., p. XIX; e ancora nella citata relazione, e in *Les directions nouvelles de la recherche critique*, in « Preuves », giugno 1965.

[50] Si veda anche, per il concetto di costruzione: JEAN PIAGET, op. cit., pp. 170-171.

è proprio attraverso la mediazione tecnica delle strutture portanti che esso si coglie (senza però aberranti reticizzazioni della tecnica); così Adorno[51]: « Il problema... è individuare come nei problemi dell'adeguatezza e della non adeguatezza tecnica si manifesti il vero e il falso della struttura di una cosa .» E il momento « costruttivo » (di *poiesis,* proprio) comporta evidentemente anche un rifiuto del solo momento recettivo, di una critica cioè solo subordinata (anche se più che mediatrice). Ancora Adorno a proposito della critica musicale: « Una critica legittima deve "precedere" le opere che critica, deve addirittura inventare opere che sia in grado di criticare, e se essa si trova in tal modo abbastanza feconda si troveranno poi di sicuro anche i compositori capaci di scrivere tali opere ».

Ma con ciò, con questa complessa funzione, la critica perde le sue antiche sicurezze, il puntello rassicurante dell'opera, l'univocità della chiarificazione. E il concetto di *rischio* che qualifica oggi, in un certo senso, l'opera d'arte si ritrova (anche per quel superamento delle cesure cui si faceva cenno) anche nell'operazione critica. E il segno dell'ambiguità, implicita nel tentativo di cogliere in modo nuovo il rapporto realtà-possibilità, la coinvolgerà da vicino.

Tali considerazioni non possono non riflettersi sul problema della *lingua* del critico. Il mito dell'obiettività (e la conseguente funzione del pubblico recettore) esigeva un linguaggio « puro », che poi era — ed è — il linguaggio codificato di una certa cultura e di una certa tradizione (quasi sempre la lingua della tradizione letteraria, che considera spuri i tecnicismi che non le appartengono, dando per scontati i suoi), sulla base di quell'*omogeneità* che sta sotto al tradizionale compito di « delega » al critico. La funzione « chiarificatrice » spinge prudentemente ad eliminare le ambiguità dai significati, ipotizzando una lingua « media » (esempio: la lingua dei giornali non è proprio, in generale, la lingua di un codice dell'informazione programmata?) per quello spettatore « medio » che altro non è che il paradigma dello spettatore che non si vuole abbia un rapporto diverso, di non assuefazione, nei confronti dell'ambiente.

È naturale che per la funzione « creativa » del linguaggio critico si battano i sostenitori della critica « poietica », valga per tutti Barthes[52]; anche se non è alieno dall'ammettere la funzione mitologica[53] attribuita al linguaggio, e se ritrova utile (e forse comodo) rifarsi alla nozione di « assenza »[54] scivolando però sulle sue implicanze metafisiche, senza apparentemente coinvolgere la complessità delle giustificazioni che essa comporta.

Certo, anche in questo caso c'è un pericolo evidente: che l'ermetismo critico sia un comodo alibi per coprire l'inesistenza del metodo; più spesso (o più facilmente) un ossequio alla moda, alla manipolazione accorta di una terminologia divenuta anch'essa — e contro le premesse — *corrente.*

E 3 - Certe distinzioni, a questo punto, sembrano imporsi, perché pare che proprio dalla confusione dei piani siano emersi alcuni equivoci sulle caratteristiche della critica (e, naturalmente, sul suo oggetto e le sue funzioni; e in parte se ne è già parlato). Quella, riaffermata, tra estetica e critica, e ancora — più particolarmente — tra strutturalismo e strutturalismo linguistico, e tra strutturalismo (linguistico) e critica strutturale. Perché — per restringere ancora il campo — la teoria generale del cinema servirà, nell'esercizio della critica, come necessario

[51] *Riflessioni sulla critica musicale*, relazione tenuta al citato Seminario (Venezia, settembre 1969); dalla stessa è tratta anche la citazione seguente.

[52] Cfr. « Critica e verità », in particolare, p. 27 e segg.

[53] Ibid., p. 51.

[54] Ibid., p. 59.

retroterra, ma non sostituirà una metodologia che deve essere specifica e autonoma. La scarsità di esempi che propone lo stesso Metz, l'autore che più organicamente [55] ha contribuito alla formazione di una « semiologia del cinema », testimonia di questa cesura; e poi, nel concreto delle analisi, è dato vedere che non si tratta di un rapporto di causa ed effetto, tra teoria generale e critica, quanto di una analogia metodologica.

Detto questo, credo si possa limitare ad una supposta caratteristica la nostra breve analisi: la critica « obiettiva ». Se ne è già parlato a proposito dell'oggetto e della lingua, converrà qui riprendere qualche cenno per sottolineare come da un lato dietro questa istanza (e ha ragione Barthes di vederla tipica della critica « professorale » [56]) vi possa essere il rifiuto delle questioni di metodo, cioè la messa in discussione della critica e del suo ruolo sotto il pretesto della « concretezza » e del ripudio delle « astrazioni » (barattiamo il concreto per mistificare il reale), dall'altro la convinzione teorica che l'apporto interdisciplinare sia spurio. Sembrerebbe, lo si è visto, che la delega al gusto non si accordasse con l'obiettività, ma la sicurezza si basa sulla convinzione dell'univocità del linguaggio e dell'opera, e, prima ancora, sul supposto adeguamento ad una *norma* di interpretazione, che è quella della tradizione culturalmente egemone. L'obiettività, si intende, è spesso un aspetto della cultura *super partes*, che mistifica con l'imparzialità la sua sostanziale « particolarità » (sociale e culturale).

F - In che misura tutta la problematica precedente riguarda il cinema? Per anni i suoi « ritardi » sono derivati dall'errore di « ritagliarlo » — per una serie di considerazioni empiriche più che per ragioni teoriche — dal contesto generale della cultura. La spinta a mettere in discussione questo settorialismo non è solo di questi anni, ed è stata una delle battaglie che una parte della cultura cinematografica ha fatto: anche se poi ha finito per limitarne gli obiettivi, esaurirla in un alveo obbligato che rischiava di portarla alla genericità. Ma va ammesso che uno dei meriti dei recenti studi teorici è stato anche proprio quello di riproporre una angolatura generale. E si è venuta precisando da un lato l'esigenza che la prospettiva storiografica tenga conto anche della necessità di una « storia della critica », che ne verifichi le linee generali di ricerca, gli « scarti » dai dibatti generali (o anche le eventuali anticipazioni), le ragioni dei condizionamenti, le « deviazioni »; particolarmente in Italia dove il nascere di una cultura specifica trovò presto la controspinta frenante e aberrante del fascismo. Dall'altro quella di una riflessione sul metodo, da cui la critica cinematografica sembra essere stata piuttosto aliena (d'altronde in questi stessi appunti si è assai più spesso parlato dei dibattiti sulla critica letteraria).

Un'inchiesta condotta anni fa [57] ha denotato, tra le altre tendenze, proprio quella di « sfuggire alle categorie metodologiche »: che appare naturalmente giusta esigenza se significa sottrazione a canoni dogmatici o schemi fissi, ma diventa comodo alibi quando è invece una spinta all'impressionismo e all'empirismo. E giustamente Renzi, nella stessa inchiesta, sottolinea la mancanza di una estetica e il ricorso a criteri empirici e sperimentali. Con chiarificazione terminologica, appare opportuno da un lato l'approfondimento di una teoria generale e dei suoi

[55] Naturale la citazione del suo « Essais sur la signification au cinéma », Paris, Klincksieck, 1968.

[56] E non parla Picard di zona obiettiva da cui, molto prudentemente, si possono tentare delle interpretazioni?

[57] Apparsa in G. Gambetti, E. Sermasi, « Come si guarda un film », Imola, 1958.

rapporti di colleganza / distinzione con la critica, e dall'altro — se ne è fatto cenno — l'opportunità di studiare, come direzione speciale di ricerca, la possibilità del cinema di contribuire autonomamente ad una definizione di una teoria generale dell'arte. Senza con questo finire di ipostatizzare il cinema, mentre diventa sempre più difficile teorizzare, in un tentativo definitorio, su quella che potremmo definire la sua antologia. Il cinema è nato quando le altre arti erano già « adulte », e questo ha portato al tentativo di ridurre i problemi agli schemi già noti, alle soluzioni già affermate, imbrigliando in qualche modo le aperture che la nuova tecnica portava. Ha ragione in questo senso Balázs: « le arti antiche, fondate su teorie non applicabili ai nuovi fenomeni, hanno impedito il sorgere di una teoria adeguata ».

Tornando alla critica, si può osservare come per essa si ripresentino i nodi problematici di cui si è parlato sopra, con — probabilmente, ed è uno dei temi aperti — una specificità che ne accentua le difficoltà. Come per la dialettica sincronia / diacronia e la possibilità di un'analisi solo sincronica, sostenuta per il linguaggio verbale ma difficilmente proponibile per il linguaggo per immagini: è la perplessità di Di Giammatteo: « Ed è certo anche ragionevole affermare, sulla base di prove documentate, che il sistema linguistico cinematografico non esiste al di fuori della storia (sociale, culturale, economica) e che qualsiasi tentativo di isolarlo nei confini di una presunta purezza è destinato a fallire »[58].

Poi, naturalmente, vi sono certe disfunzioni (e limito l'esame alla critica italiana) che esamineremo di seguito per l'angolatura "cinematografica" (dove, in alcuni casi, appaiono "privilegiate"), e i problemi generali, che vedremo nel paragrafo seguente (si tratta ovviamente di una distinzione di comodo, perché nella pratica le linee si incrociano).

Forse converrebbe premettere un'osservazione su certi « ritardi » della critica filmica, da un lato — come si è detto — nei confronti del dibattito più generale, ma dall'altro nei confronti dello stesso cinema: quell'anticipo di cui parlava Adorno non pare ancora verificato, ed in linea generale è stata l'azione di rottura delle opere ad imporre aggiornamenti (anche faticosi, e i casi di « incomprensione » lo stanno a testimoniare) o verifiche. Ma specifichiamo il discorso.

Vedremo allora presente anche per il cinema la vocazione « penalistica » di certa critica, la condanna o l'approvazione degli « spettri verbali »: la non accettazione di un autore perché « decadente » o « tradizionalista », o l'accettazione perché « realista » sono sorpassi dell'opera assai sintomatici. E la storia del cinema italiano del dopoguerra è ricca di simili esempi, e si può citare per esempio la difesa di Visconti dalle « accuse » di decadentismo, quasi che si trattasse non già di un tentativo di decifrazione di elementi ricorrenti alle sue opere quanto del rinvenimento di motivi « spuri ». In realtà si rivelano in queste operazioni due equivoci. Da un lato la tendenza a cercare nell'autore un compagno di strada, accettandolo per certe consonanze (ideologiche, o, ancora, di « gusto ») o mettendosi in sospetto, o rifiutandolo, quando il discorso va in altro senso: una sorta di critica dei paradigmi, o dei valori o delle poetiche (o anche delle tecniche, per l'altro versante) privilegiati, o del « come dovrebbe essere stato il film »[59].

[58] Art. cit., p. 35. E converrà ricordare Adorno: « L'estetica del film, per la sua posizione verso l'oggetto, è immanentemente legata alla società. Non c'è estetica del film, sia essa anche puramente tecnologica, che non abbia in sé la sua sociologia ».

[59] Pur nel personalistico ardore polemico per alcuni versi ha ragione Fellini, che coglie nel segno certi punti: « Tranne poche eccezioni... la critica italiana nel suo insieme, sia quella che è stata dura oppure entusiasta oppure tiepida nei confronti del *Satyricon*,

La confusione è spesso tra la teoria generale e la teoria delle forme privilegiate, è l'ipostatizzazione di un'estetica normativa che genera una critica normativa (dalle « tendenze » alla norma).

L'altro equivoco è quello della prevaricazione ideologica. Che nasce, da un lato dalla confusione tra autore (e sue dichiarate posizioni ideologiche) e opera (che può andare, è chiaro, anche in altra direzione) o tra poetiche e opera[60], Dall'altro dal superamento proprio dell'opera; si realizzano le facili dicotomie per cui un film sarebbe « fatto bene » ma « povero nella sostanza » quando la seconda constatazione nasce appunto perché l'opera cinematograficamente non regge, oppure avrebbe una « pregnanza ideologica » ma è « mal realizzato ». La spinta deve essere verso un rapporto che si instauri direttamente con l'opera, saltando intermediari e coperture, che intenda i nessi indissolubili tra ideologia e linguaggio. È il caso delle proposte di certe poetiche programmaticamente "progressiste", sono gli equivoci di molto cinema "impegnato", i miti del cinema "popolare", del personaggio "positivo", dell'oleografia della Resistenza. È il complesso nodo sul quale verte l'acceso dibattito sul cinema "politico".

Ma un'altra forma di prevaricazione nasce dall'applicazione di formule critiche, che costringono l'autore entro un canale obbligato, distaccandosi dal quale nascono le diffidenze, gli « sbandamenti » o i « ritorni ». Penso per esempio ad Antonioni, prima critico della borghesia e poi regista dell'alienazione; a Ferreri umorista nero, misogino, impietoso analizzatore della « coppia » (quando andava vista — come si è accennato — la concomitante apertura stilistica, che continuamente spostava il centro degli interessi dell'autore); a Buñuel « antiborghese », un autore da affrontare "frontalmente" sulla base di una supposta chiarezza, a tutto tondo pur negli impeti barocchi della forma, nella carica polemica, della violenza del *cosa*[61]. Le formule per gli autori tendono a diventare schemi per quel che riguarda il cinema in generale: e si tratta allora di liberarsi dalle ipotetiche "condanne" (al realismo, alla narrazione, alla *paticità* dello spettatore, ecc.) o dalle esaltazioni immotivate (il cinema summa dell'arte contemporanea, ecc.).

Certo, liberarsi dalle formule vuol dire anche « prendere parte »: l'obiettività è anche lo schermo dell'accademismo, e dalla « critica professorale » non è certo immune il cinema; il tenersi « sopra le parti » può essere un modo per scivolare sulle cose, un prudente ed elegante distacco.

mi ha lasciato perplesso e un po' deluso. Mi è sembrata frastornata, opaca, marginale, impersonale o ubbidiente, insomma poco generosa nel senso che non si è abbandonata con generosità a valutare, ad attaccare o consentire, in poche parole a vedere veramente che cosa fosse il film. Come al solito è stata spesso determinata dai vizi, dalle cattive abitudini che la condizionano ormai da molto tempo: il paternalismo o l'accademia, la tetragonia ideologica o il delirio specialistico, il misterioso e capillare rapporto di interdipendenza tra molti critici che ispira e decide preventivamente le loro prese di posizione, ed infine quell'inesistente, assurdo punto prospettico dal quale per molti critici è possibile vedere simultaneamente sia il film com'è, sia come avrebbe dovuto essere... » (Intervista con Pietro Bianchi, apparsa su « Il Giorno », 20-2-1970). E Fellini prosegue con un richiamo alla critica francese: ed è un discorso che — superate le irritazioni anche legittime — andrebbe fatto, come termine di raffronto assai utile.

[60] E il discorso naturalmente si complica quando le dichiarate poetiche hanno, proprio per la loro incongruenza, un intento mistificatorio, più o meno evidente. Come pretendere « chiarezza » dagli autori le cui opere hanno proprio come essenziale questa componente mistificatoria?

[61] Il discorso si potrebbe ampliare, per spostare da un prima a un dopo certe formule: il film della crisi è prima ancora crisi del film.

Obiettività[62] può voler dire anche didascalismo, o riconoscimento dei valori consacrati, cautela dagli "errori" anticipatori, ricorso al tempo come giudice; e anche, a guardare bene, giudizio su fronti plurimi: la condanna del critico cinematografico a « sapere tutto e contemporaneamente ». La critica, lo si è visto, deve avere anche capacità anticipatorie, non tanto o non solo sui « talenti » (il « fiuto » di buona memoria) ma anche sulla teoria, che può anche non andare in sincrono con le opere, anche le predilette. Non è uno degli aspetti del *rischio?*

Sull'altro versante troviamo la « tendenza », o, se volete, la *politique des auteurs* come aspetto particolare; non si può non sottolineare la benefica forza d'urto che certe forme di « terrorismo » esercitano nella morta gora dei quietovivere di una critica sempre più di routine, con l'intorbidare le acque delle distinzioni di comodo che — poste come sono — sono spesso alibi che non esigono verifiche (evasione / impegno, per esempio); anche se i rischi, magari irritanti, sono evidenti: lo spinto gusto *osé* della scoperta o della demolizione, la critica degli esclamativi, lo snobismo fine a se stesso, l'ermetismo. Ma, ancora, non è solo questo il pericolo, quanto quello più di fondo di non porre questioni di metodo, o di porle con la facilità della pseudofilosofia; o, per l'altro verso, di assolutizzare le scelte: nella citata inchiesta dei « Cahiers du Cinéma » Rohmer, nella discussione, ebbe a dire che la *politique des auteurs* non è un assioma, è un postulato. La critica, invece, sembra aver bisogno di verifiche.

Ecco perché all'obiettività e al terrorismo non si può, ancora una volta, rispondere con l'insuperabilità del « gusto », con la riproposta dell'impressionismo, con[63] « il collegamento alla cultura umanistica » (ma quale? e di chi e per chi? ecc. ecc.), con l'invito, in sostanza, alla « prudenza »: la nostra critica sembra già abbastanza fedele custode dei valori e diffidente del nuovo.

La delega ai contenuti per la critica cinematografica[64] trova un puntello nel ricorso alla sceneggiatura, alla cui parafrasi, più o meno evidente, si aggiungono dall'esterno pretestuose notazioni « tecniche ». Sul lato opposto, lo si è visto, c'è l'equivoco dei « cartelli indicatori » delle forme, le estetiche normative[65]; e val la pena di ricordare come proprio André Bazin mettesse in guardia da questi pericoli, che sono l'errato correttivo di una critica non specifica. Così, ha ragione Plebe quando parla di « scolastica della critica filmica » a proposito dei bizantinismi dei neogrammatici, ma non si può interpretare questo suo richiamo come sottrazione ad una critica specifica, che si ponga all'interno dei processi tecnico-costruttivi; a favore insomma della tendenza « umanistica » (di chiaro stampo

●●

62 Nella recente nota polemica tra l'editore e la redazione dei « Cahiers du Cinéma » è sintomatico che quello che si rimproverava alla rivista era proprio di « essere una pubblicazione oscura e indigesta dalla quale è esclusa ogni obiettività ».

63 Dalla citata inchiesta, contenuta in G. Gambetti, E. Sermani, in « Come si guarda un film », cit.

64 Non confondiamola con le obiettive molteplici difficoltà pratiche che comporta la visione o revisione di un film, che vanno sottolineate, anche per certe sfasature conseguenti: la difficoltà del reperimento, i molteplici rimaneggiamenti, gli interventi delle varie censure, l'impossibilità — spesso — di una visione alla moviola, la necessità di rifarsi al « ricordo » ecc.

65 La tentazione di privilegiare certe tendenze espressive sembra cogliere anche Saltini (*Il cinema della oggettività*, in « Bianco e Nero », nn. 11/12, 1964) in un saggio che pur conosce passaggi penetranti nell'intento di cogliere modi (tecnico-espressivi) di cogliere la soggettività: « Il punto essenziale è... che nel cinema (come nelle arti figurative) l'interiorità non può esprimersi in personaggi condizionati dall'ambiente, ma in personaggi liberi, cioè in personaggi che si liberano, contrapponendosi all'ambiente come soggetto a oggetto » (p. 7).

crociano) di chi pensa che il film va giudicato «con gli stessi criteri che se si dovesse occuparsi di letteratura o pittura ».

Il discorso, nelle sue linee generali, dovrebbe forse — per la critica italiana — prendere le mosse dal neorealismo, che è stato un po' il momento formativo, e comunque di maggiore « impegno » per buona parte di essa; perché una tale analisi (che guarderebbe i film solo in secondo grado), mettendo in chiaro il pro e il contro — in prospettiva storica — di quella battaglia, potrebbe cogliere i fattori di crisi che dal movimento si sono riflettuti sulla critica, costringendola ad una revisione difficile, alla spaccatura di certe convergenze, alla rinuncia anche di certe sicurezze. Ha ragione Miccichè: « Quando, con la fine del neorealismo, l'obiettivo unitario cessò di esistere, accanto alla ovvia dispersione delle forze si ebbe l'impoverirsi delle forze stesse che, avendo identificato se stesse con il neorealismo, entrarono conseguentemente in crisi contemporaneamente al neorealismo » [66].

E sarebbe anche un modo per cogliere (risalendo la matrice generale molto indietro) uno degli aspetti delle oscillazioni attorno al problema del pubblico — centrale per la critica — e delle difficoltà ad articolare un discorso « nuovo »; in questo caso si tratta di vedere da un lato la distanza (o sostanziale indifferenza) dal *modo* in cui il neorealismo lo aveva affrontato, e dall'altro la mancata enucleazione dei problema nelle sue profonde implicanze (storico-politiche, in primo piano). Gli equivoci si vennero sommando, ed è dato oggi vederne alcuni emergenti; non si vuol qui che farne rapido cenno, anche per le complesse difficoltà che vengono dal collegamento con i problemi metodologici di cui si è trattato.

Per questo aspetto la considerazione « astratta » (il pubblico come categoria generale e generica) non è solo deformazione metodologica ma mistificazione politica [67]. La *diversa* partecipazione che richiede certo cinema ha — senza ipertrofizzare il ruolo dell'arte — una sua connotazione *latu sensu* « politica ». Non basta insomma parlare, nella migliore delle ipotesi, di pubblico come cassa di risonanza [68]. Perché, sia pure parzialmente, si ripropone l'errore della visione indifferenziata del pubblico di cui si è già parlato vedendone gli equivoci; che porta tra l'altro a ideologizzare i termini, proponendo da un lato, per esempio, facili dicotomie (cinema di idee / cinema di consumo) senza analizzare proprio quelle falsificazioni, quel lavoro osmotico di spinte e controspinte che rendono dubbia la divisione, dall'altro portando avanti nuove formule: cinema di qualità, ma a giudizio di chi, e *per* chi? e « autore », nuovo privilegio, di cosa, e, ancora *per* chi? Sono precisazioni necessarie, con le inevitabili spaccature, per uscire dalle formule comode, dall'ossequio malcelato ai valori proprio della nuova conservazione. Sono le stesse che si rendevano necessarie per il « cinema libero », formula in auge fino a non poco fa (o ancora) e che poneva preliminare l'opportunità di accertare cosa volesse dire libero in questa struttura, in questo mercato, oggi.

D'altro canto è possibile rintracciare una delle spinte (forse la maggiore) a generalizzare il problema proprio nella crisi storica della figura del critico-intellettuale; la messa in crisi del concetto di delega ha spaccato l'omogeneità (magari supposta) del gruppo interlocutore, ora più difficilmente individuabile, insomma il

[66] *Per una autocritica della critica*, in « Il Contemporaneo », 25 agosto 1967.

[67] E' naturale il riferimento alla connotazione politica (la nuova *prassi*) che la « nuova appercezione del mondo » aveva in Benjamin, in una angolazione precisa del problema del pubblico.

[68] G. Sadoul, in una « tavola rotonda » comparsa nel citato fascicolo dei « Cahiers du Cinéma » dedicato alla critica.

per chi della critica (tra generalità e specialità) e i conseguenti nessi politica-cultura [69].

Ma attorno al pubblico le posizioni occupano diversi versanti. *Pretesto*: come di chi sostiene che il mercato non può cambiare perché così lo vuole il pubblico. Quando i termini andrebbero rovesciati. *Astrazione*: la questione nata, per esempio, attorno alla proposta del critico come «cavia di fruizione filmica» [70]. *Paternalismo*: il pubblico va guidato, educato, il critico è un tramite o un filtro. E i diversi livelli di lettura (dietro l'etichetta del nazionalpopolare) di cui ha parlato Pasolini non sembrano portare ad una sostanziale differenza. Il rovescio (ma della stessa medaglia) è la sfiducia: « Il pubblico non desidera affatto programmi qualitativamente migliori »: l'età media, insomma, di quattordici anni ipotizzata da Wanger. O il pedagogismo grezzo: i film « che invitano alla meditazione », il film « di idee che fa pensare », o (rovescio ancora della stessa medaglia) « film troppo difficili per il pubblico » [71]. *Assorbimento*, come chiave risolutiva, accorto e voluto sforzo di evitare le spaccature: gli esempi sono moltissimi, dai film di Buñuel a quelli del terzo mondo, a un'opera ambigua come *Z* all'ultimo Antonioni (l'accoglienza a *Zabriskie Point* dopo le critiche americane credo possa fornire un utile test per una sorta di « fenomenologia della critica »).

In realtà il problema del pubblico — che sotto il profilo politico-culturale è il punto cruciale — ha molte ramificazioni (si pensi ai problemi, che andranno prima o poi affrontati a fondo, della crisi endemica dell'editoria specializzata, o delle riviste, o, per altro verso, dell'associazionismo a livello di « circolo di cultura cinematografica » e ha alle sue origini una matrice vasta, dalla scuola alla politica dell'organizzazione del pubblico alla politica più strettamente cinematografica [72]. Da questo complesso retroterra dovrebbe partire naturalmente, ed è questo un compito evidentemente esulante dai compiti prefissi da questi « appunti »; i cenni sommari e disordinati dovevano essere forzatamente tali. Come quello al problema del linguaggio (in aggiunta a quanto detto). La critica che ipotizza, al solito, un pubblico « normale » (salvo poi attribuire ai film la doppia « classificazione » critica / pubblico) presuppone l'adeguamento ad un « gusto » diffuso, senza bisogno di presupposti metodologici; anche se poi, ed è implicito, l'assunzione di un criterio (lo si è visto) c'è, e così il riferimento ad un codice [73].

In questo contesto si colora precisamente anche la formula della « libertà della critica », isola beata — ancora — dell'obiettività. Ma che senso ha questa etichetta, « ritagliata » dal contesto dell'operazione critica, senza cioè un interrogativo non superficiale, sul *veicolo* e sui *destinatari*? *Da chi*, insomma, *e per chi*? Sono interrogativi che stanno prima di ogni presa di posizione; per sapere non solo *contro* che critica battersi ma anche, fuori dalle formule, *per* che critica.

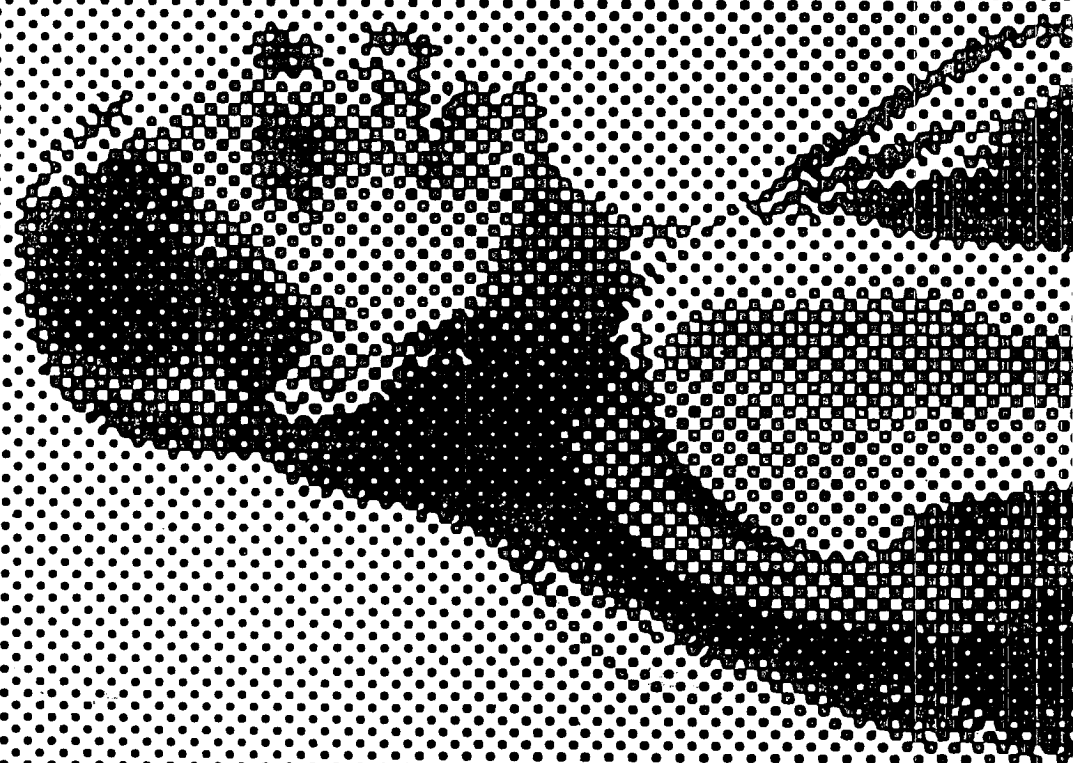
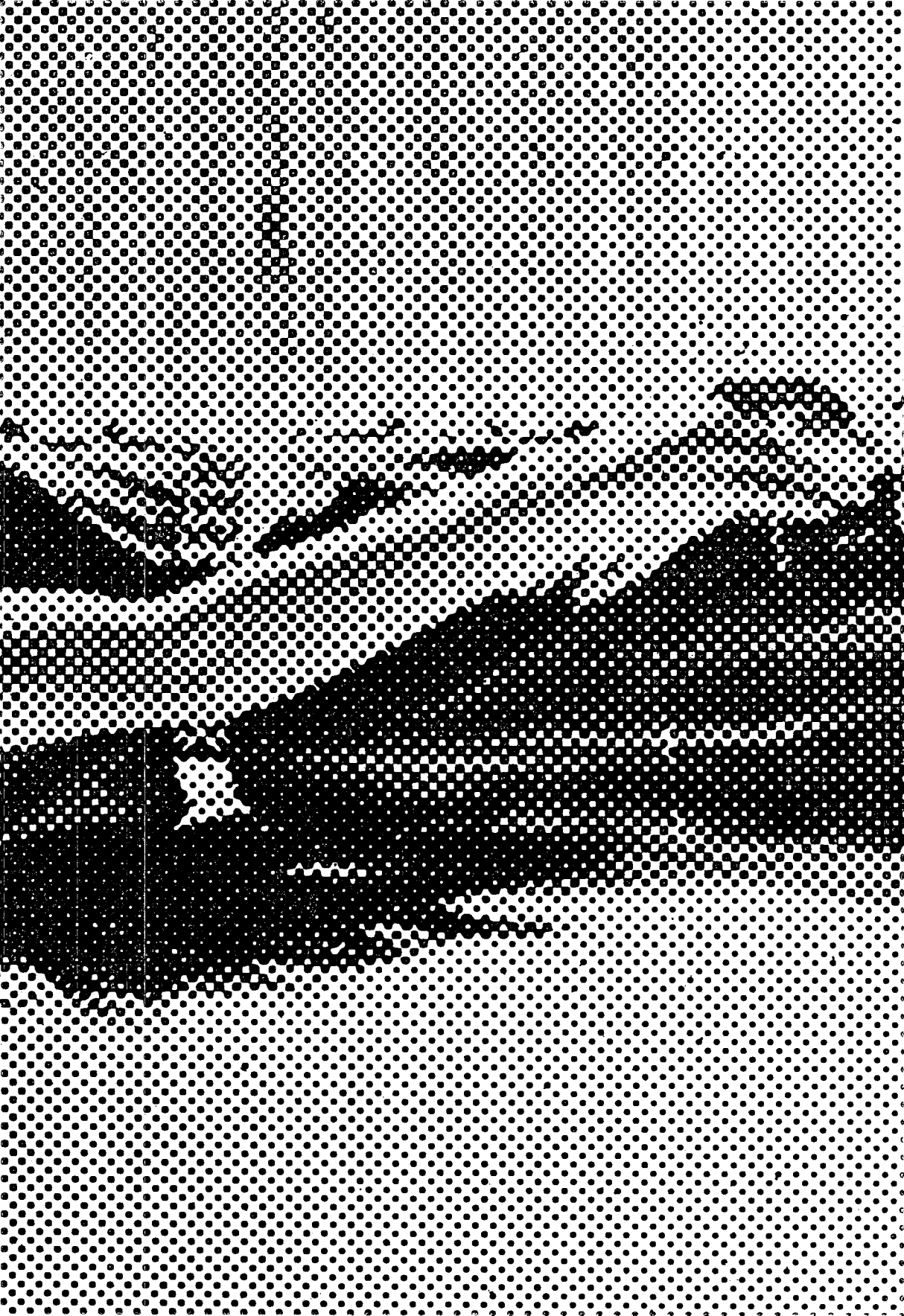
[69] Si veda in proposito anche il citato articolo di G.C. Ferretti.

[70] Si veda in proposito il citato dibattito apparso sull'« Avanti! ».

[71] Traggo le espressioni dalla citata inchiesta in « Come si guarda un film », cit.; ma si veda anche, per certi versi, l'inchiesta sulla « critique de gauche » apparsa in « Positif », nn. 36 e 37.

[72] E sarebbe anche da sottolineare la diffusa indifferenza di certa critica per i problemi strutturali ed economici; salvo poi, a « crisi » in atto — ed è quanto sta avvenendo — prenderne nota e dilungarsi sulla sua estensione.

[73] Si veda in proposito A. Pilati, *Criteri valutativi nelle recensioni cinematografiche*, in « Nuovo 75 », autunno 1968.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

●●● Unsere Wünsche und Unternehmungen gehen aus gewissen Bedürfnissen unserer Nerven hervor, die mit Worten schwer zu bestimmen sind. T. H. Mann, Buddenbrooks (VII, 5.).

Lukács, 1956, in « Marxismo e politica culturale »: « Oggi nella letteratura e nell'arte, contrariamente a quanto accade in epoche acutamente rivoluzionarie, in cui le differenziazioni sono nette e amici e nemici stanno di fronte in due avversi campi, ci si trova piuttosto dinanzi a transizioni straordinariamente complicate, per cui vi sono poeti che, pur essendo dei formalisti, giungono ai problemi fondamentali della nostra epoca e aspirano nel loro intimo al mantenimento della pace e al progresso, mentre, al contrario, vi sono scrittori realisti la cui inclinazione al naturalismo fa sì che non abbiano quelle prospettive ». Antonioni sottoscriverebbe, lui non marxista, questa dichiarazione del filosofo ungherese. Aggiungerebbe, per orgoglio, che in compagnia di quei formalisti si trova perfettamente a suo agio. Possiamo dargli ragione?

Ci interessa poco che certi formalisti vogliano la pace e il progresso, mentre ci interessa appurare se realmente giungono al cuore dei problemi della nostra epoca. Anzi, per essere più riduttivi e anche più ragionevoli, non si chiede loro una visione organica dei problemi (se a nessuno è lecito chiederlo, chiederlo ai formalisti sarebbe una sciocchezza) ma soltanto una « inclinazione » positiva ad afferrarne qualcuno dei fondamentali. Sinora, per Antonioni, esiste un accordo della critica su due punti: sul formalismo (variamente definito ma in nessun caso posto in dubbio) e sul fatto che uno almeno dei problemi reali della condizione umana contemporanea (l'incapacità dell'individuo di realizzare se stesso dentro le coordinate borghesi della società capitalistica) il regista abbia saputo tradurlo in sostanza visiva. Meno concorde è, invece, la critica sul terzo dei punti che insieme dànno il ritratto di Antonioni: la man-

canza di un solido retroterra culturale o, meglio, la relativa « sordità » intellettuale del regista quando deve razionalizzare — a monte della elaborazione cinematografica della materia — i dati della cultura in cui vive.

Zabriskie Point *sembra un punto di arrivo, o di crisi definitiva. Dopo* Blow-up *(1967), un film fuori della crisi, si torna alle incertezze dell'Antonioni consueto. Siamo, anzi, al culmine dell'incertezza. Ossia, al massimo dell'interesse. Un Antonioni « sereno » è il meno antonioniano che si possa immaginare (anche quando esiste). Vero o non vero che* Zabriskie Point *sia lo specchio di una crisi, è certamente vero che mai come stavolta il regista ha voluto essere « tranchant », esplicito, riassuntivo. Per essere lui un formalista, questo è un bel fatto.*

Il catalogo delle negazioni, in chiave sociologica

Non si può capire il film se non si accetta il discorso tendenzialmente sociologico che Antonioni svolge sulle « presenze » umane scoperte in America. Sappiamo che il risultato non è sociologico; sappiamo, però, anche che qualsiasi giudizio sul risultato è privo di peso quando si trascuri il punto di partenza, e le deviazioni che sono intervenute lungo la strada. Il che può anche essere espresso in altro modo, con la proposta di un'operazione di verifica da compiere: com'è potuto accadere che, partito dall'intenzione di fare un film sull'America, Antonioni abbia fatto, come sempre, un film sul destino dell'uomo.

Di fronte a Mark e Daria stanno personaggi negativi. Tutti, dentro o fuori l'establishment. Una casistica impressionante, val la pena di sottolinearlo. Indichiamone qualcuno, dentro l'establishment. Uno minimo, ma tanto significativo che si vorrebbe assumerlo come emblematico, è il portiere della Sunnydunes Development Co., seduto dietro un bancone circolare sotto il quale occhieggiano gli schermi televisivi attraverso cui si controlla tutto il palazzo Ha in testa un berretto verde con fregi, è immerso in una luce azzurrina, metallica (così entra il sole, smorzato dai grandi cristalli dell'ingresso). Antonioni gli gira intorno con un carrello (che accresce l'effetto di allargamento del *panavision*) e lo fa parlare appena, per ricordare che il regolamento della società impedisce questo e quello (« Company rules », detto da lui, sembra una formula magica: la magia del potere) e per rimproverare Daria di non aver pranzato alla « cafeteria ». Al gradino più basso — più stupido — il portiere rappresenta l'infrangibilità dell'ordine costituito, la quale si esprime anche, completandosi, nell'ossequio adulatorio che costui dimostra verso l'avvocato padrone (« Working late, tonight »).

Più « facili », ma altrettanto efficaci, i due armaioli ai quali si rivolgono Mark e Bill per ottenere subito, con un trucco, le pistole che useranno durante la manifestazione. Non appena il primo armaiolo si sente dire che le armi servono per difendersi dai negri, dimentica le cautele legali e vende ai due quanto ha di meglio, di più maneggevole ed efficiente (« For your purposes, fellas, I wouldn't recommend anything smaller than a 38 »). È un tipo insignificante, di marmorea normalità. Il secondo — quello che spiega come si possono evitare guai dopo aver fatto fuori un negro — appare più caratterizzato, una faccia tonda e dura, rigida e rassicurante come ci si può attendere. Facce simili le incontriamo nel bar dove Mark si rifugia per telefonare a Morty e tentar di mettere qualcosa sotto i denti. Il barista, ma più ancora i due clienti (grassi, ammiccanti, sicuri di sé, modello di « brutalità integrata »), arricchiscono il quadro della negatività dentro l'establishment, nella cerchia degli strati subalterni.

Saliamo di tono — uscito dalle azioni introduttive, il racconto ha preso a svilupparsi per lunghe cadenze — con l'episodio del « saloon » di Ballister. « Average American », il proprietario è un monumento di egoismo e di intolleranza: odia quel James Patterson che Daria cerca e che ha raccolto nella zona un gruppo di ragazzi disadattati di Los Angeles (« He's gonna be the death of the town. He's gonna ruin a piece of american history »), s'infuria selvaggiamente quando gli spaccano il vetro di una finestra (« That window cost me thirty bucks »). Ma l'America, per Antonioni, non è soltanto il paese della violenza nevrotica, mascherata di perbenismo o di patriottismo. È anche il luogo dove si celebrano, dietro la facciata d'un attivismo ossessivo, i malinconici fasti del disfacimento mentale e fisico (la scena nel « saloon » di Ballister s'impernia sulla presenza d'un vecchio cow boy suonato, immobile davanti al suo bicchiere di birra, e di un petulante omino sdentato che fu campione del mondo dei pesi medi nel 1920). Allo stesso livello degli anziani, sintesi di violenza gratuita e di decadenza, troviamo i ragazzi di Patterson — il benefattore non compare mai, affinché nulla di « positivo » interrompa l'esposizione della negatività — che circondano Daria. Fra i vari gesti assurdi che compiono, uno più degli altri colpisce, per il potere evocativo che possiede in direzione astratta, ed è quello in cui vediamo intento un bambino che pizzica le corde di un pianoforte sfondato: il suono, che occupa tutto l'inizio del girovagare della ragazza nel deserto di Ballister, ha un significato arcano e sospensivo come sempre hanno, in *Zabriskie Point*, queste improvvise occhiate « inside America » delle quali il regista palesemente si compiace. Tralasciando per ora di esaminare l'immagine che Antonioni dà dei poliziotti e degli uomini di affari (che costituiscono l'asse della sua sociologia americana), ricor-

diamo, nel quadro della decadenza intesa come torpore mentale e idiozia, i turisti (madre, padre e figlio) che si affacciano sulla Valle della morte, immediatamente dopo la fine del « love scene »; il proprietario dell'aereo rubato da Mark; il radiocronista (solo udito) che riferisce della tragica conclusione dell'avventura all'aeroporto. I turisti arrivano su una stravagante roulotte blu tappezzata di belle ragazze. Appaiono — loro, la macchina, il motoscafo che sta sopra, il gelato rosa che mangia il ragazzino — eccessivi, tanto estremizzati da provocare un moto di stupore. Lui in bermuda rossi e maglietta bianca, lei in bermuda gialli orrendi chiacchierano fatuamente della possibile costruzione di un drive-in da quelle parti. Ripartono dopo essersi sgranchiti le gambe. Il baraccone con decalcomanie e scritte turistiche (« Discover America ») ci passa davanti agli occhi, sfocato, ripreso con il tele, dopo che abbiamo seguito in panoramica Mark e Daria che risalgono il pendio. Lo stridore del sarcasmo nasce non tanto dal luogo in cui i turisti sono collocati quanto dall'insistenza sul ridicolo aspetto di tre soddisfatti beoti che dovrebbero incarnare l'America media.

Più secco il ritrattino del proprietario di « Lilly 7 », l'aereo rubato da Mark. Interrogato dall'ufficiale di polizia, il simpatico allocco si comporta secondo coerenza sociologica. Ha la faccia che gli compete, dice le parole che lo caratterizzano come un bel campione minore dell'establishment (« It's a small plane. But they don't come very cheap. My wife was in love with that thing. I had it painted in her favorite color. Pink »). Per il radiocronista delle KALA News, che scorgiamo un attimo a bordo d'un elicottero, all'aeroporto, basteranno le parole che dice annunciando, con ineffabile tartufismo, l'uccisione di Mark (Daria ode questa voce nella radura fra gli alti cactus, sulla via di Phoenix): « An apparent hi-jacking attempt has ended with one youth dead. After repeated attempts by the police to block the plane without success, several shots were fired into the cockpit by an unidentified police officer, killing the youth immediately ». La violenza raccontata come un fatto qualunque, burocraticamente. Le parole corrispondono ai fatti ma ne travisano il significato (anche questo fa parte del mestiere).

Fuori dell'establishment le cose non appaiono meno negative. Se fra coloro che sono il potere, o stanno dalla parte del potere, regnano brutalità, egoismo, ottusità, dall'altra parte ci sono ribellismo a vuoto, impotenza, nevrosi, evasione camuffata da impegno politico. Qui il discorso deve farsi più complesso. Il meeting degli studenti, con cui *Zabriskie Point* si apre, rivela le intenzioni dell'autore. La sfiducia nelle capacità di sviluppo della democrazia americana acquista il tono di una profonda disperazione. Antonioni vede gli studenti generosi e attivi, ma considera i loro sforzi inutili. Non hanno armi adatte per opporsi al sistema, professano idee teoricamente giuste ma praticamente inefficaci. Così, la contestazione non serve che a creare nuove vittime. Negri e bianchi non troveranno mai punti d'incontro reali, il rifiuto dell'ordine non sfocerà mai in un'azione costruttiva. Può darsi che lo sguardo del regista sia perfino ironico. È certo che non nasconde il pessimismo. Questi giovani chiacchierano e non concludono. Mark ascolta irritato il mare di parole e, alla fine, si alza e se ne va perché non vuole « morire di noia ». Accusa Morty di essere un velleitario, lui e i suoi colleghi, che minacciano violenze e intanto la polizia le compie (« I'm tired of it, man. It gets nabbing about violence and cops doing it »).

Non c'è scampo, in America. La contestazione è sterile, il potere è onnipotente. Antonioni non vede alternative. Se le vede, le rifiuta, con uno scatto di nervi che è anche una convinzione meditata e, insieme, una scelta ideologica. Quantunque sia in un certo senso (ma solo in un certo senso) arbitrario interpretare ideologicamente le opinioni (e le realizzazioni) di un formalista, mai come qui occorre individuare bene le caratteristiche del « retroterra » culturale su cui si

pone l'opera di un uomo che, nel fondo, ha altri interessi. L'atteggiamento di desolato pessimismo che il regista ostenta sul futuro della civiltà americana può essere, se si vuole, contestato, opponendogli un'altra posizione ideologica (non diciamo quella degli apologeti del sistema, ma, per esempio, quella della intellettualità radicale, critica all'interno del sistema, o quella della nuova sinistra e dei gruppi minoritari che sono fuori del sistema). Ma sarebbe una operazione inutile.

Meglio cercarne l'origine. Interessante è osservare che l'estremo pessimismo nasce dalla scelta della estrema frontiera della civiltà dei consumi, quella statunitense appunto. Interessante è anche rammentare che su questa linea di progressiva estremizzazione il regista ha sempre, e coerentemente, lavorato. La vita dei suoi personaggi — almeno dall'*Avventura* (1959) in poi — ha avuto come sfondo una civiltà industriale in fase di sviluppo disordinato all'interno di strutture capitalistiche via via più robuste. *La notte* (1960), *L'eclisse* (1962), *Il deserto rosso* (1964) potrebbero anche rappresentare, guardati in trasparenza secondo una angolazione sociologica, una parabola italiana sul tema della « affluent society ». *Blow-up* sposta l'attenzione fuori d'Italia, su un terreno meno familiare all'autore ma con la presenza di un ambiente (la fotografia, pubblicitaria e no, riflesso indiretto dei *mass media*) che gli è congeniale. Il residuo delle « inadeguatezze » italiane nei confronti del neocapitalismo maturo scompare, il fuoco si fissa su un personaggio fortunato, un « uomo riuscito ». E l'uomo riuscito è l'uomo più in crisi. Se la tecnica della « sospensione » narrativa, della pausa evocativa (già osservata in *Zabriskie Point*) aveva dato risultati eccellenti nei film italiani — le cose migliori di un *Deserto rosso* quasi sempre fuori fase erano proprio di quel tipo —, possiamo notare che con *Blow-up* ottiene effetti di straordinaria esattezza, di grande suggestione.

Ma *Blow-up* era un film su una crisi (crisi acuta perché si riferiva a un personaggio sociologicamente non in crisi, che in crisi non aveva ragioni evidenti di trovarsi), non era un film di crisi. Antonioni era riuscito ad oggettivare il suo esame, a rimanerne fuori. Aveva raggiunto uno suo equilibrio formale, usando una chiave psicologica che gli consentiva di pilotare saldamente la storia (la scoperta del delitto rende palese una insofferenza e una inquietudine che nel fotografo preesistevano allo stato latente: il fatto esterno, a ben vedere, non conta nulla anche se sembra occupare tutta l'azione). Per riassumere, *Blow-up* inseriva, in un tessuto sociale più « progredito » dei precedenti, una crisi per paradosso, cogliendo nel personaggio più integrato (e più lieto di esserlo) il germe della insicurezza più grave. Intorno, il resto del mondo era indifferente o addirittura (i giovani che girano per Londra mascherati) ilare e libero.

Con *Zabriskie* arriviamo alla punta più avanzata del *progresso* e troviamo un fosco ritratto della negatività totale, a destra e a sinistra. La crisi non è più paradossale ma logica, non solo inevitabile ma normale. Qua dentro, che cosa sono Mark e Daria? Prima di rispondere, occorre completare il catalogo della negatività, guardarne il centro.

Cops e businessmen, la doppia faccia del mostro

Il mostro, si vedrà, non è inteso né in senso morale (il male) né in stretto senso sociologico. Diversa è la dimensione in cui Antonioni lo colloca. Una dimensione fisica, oggettiva. Il mostro è un robot. Robot sono i poliziotti. I primi che s'incontrano nel film li incrocia Mark uscito dalla riunione degli studenti; è a bordo del suo camioncino rosso, in compagnia di Morty. Vengono avanti due cops.

in moto, imponenti, « marziani ». Mark li saluta e li sbeffeggia con la mano. Subito dopo, vediamo la faccia « umana » della polizia, al commissariato. Neri d'uniforme, sbrigativi, lievemente seccati del lavoro che compiono ma diligenti come buoni impiegati, i poliziotti stanno schedando i fermati in una manifestazione [1]. L'atmosfera della repressione è realisticamente riprodotta: il banco con la griglia, le macchine da scrivere, il monotono rituale dell'interrogatorio, il cancello, i fermati contro il muro, in una luce giallastra. Atti e richieste gratuite, di mero sadismo (« Togliti gli occhiali », ingiunto a un professore), il disprezzo per l'individuo (allo stesso universitario che dichiara di essere « associate professor of History » il tenente risponde: « È troppo lungo, Bill. Scriviamo impiegato »), l'insofferenza per i bisogni altrui (se il professore protesta, gentilmente, perché alcuni hanno necessità di assistenza, il medesimo tenente taglia corto: « Non hai mica detto che sei un medico »): c'è tutto quello che serve per avere un quadro della situazione.

La sequenza era cominciata in tono più « antonioniano ». Due volti di donna scarsamente illuminati dalla luce che entra dalla finestra, uno sfondo quasi nero, una panoramica a scoprire l'ambiente, mentre si ode la voce della radio di servizio (« This is Control One to One L Five One. You are now clear », ecc.). Questo inizio seguiva l'arrivo del camioncino con Mark e Morty all'università. E Mark subito lo rivediamo allo sportello della stazione di polizia, dove è venuto ad informarsi della sorte dell'amico. Lo cacciano. Il giovane esce, in strada assiste all'arrivo dei pullman carichi di fermati (una ripresa con il tele, che schiaccia oggetti e figure, accrescendo l'impressione di assurdità e di *irrealtà*), rientra, è trattenuto anche lui con un pretesto arrogante (« You thought, maybe the rules didn't apply to you, you thought maybe you're someone special »). Invitato a fornire le proprie generalità, dice Karl Marx. Il tenente, impassibile e cretino, domanda: « Come si scrive? ». Mark sillaba perbenino emme, a, erre, ics. Sono tre i toni della sequenza: sospensivo all'inizio, realistico nella parte centrale, ancora sospensivo con la scena dei pullman, sarcastico in chiusura. Il regista è guidato da idee contrastanti, compone a braccio, sollecitato variamente dalle situazioni che costruisce.

Il filtro d'una maschera antigas. Panoramica verso l'alto, sempre rimanendo sul dettaglio strettissimo, zoom indietro fino a scoprire il volto d'un cop. Così compare, per la seconda volta, la polizia. In azione. Siamo all'episodio dello sciopero. Un'inquadratura in tele di brache nere di poliziotti schierati per fronteggiare i dimostranti. Attesa, tensione, atmosfera — ancora — un poco irreale. I poliziotti come robot, non uomini. Scoppia il tumulto, il ritmo tuttavia resta disteso: gruppi di studenti che avanzano, feriti, oggetti insanguinati, cariche, senza alcuna concitazione nel montaggio (campi lunghi e piani ravvicinati si alternano, accompagnati dai rumori reali dello scontro). Di colpo, i rumori cessano, sostituiti dal ronzio d'un'auto della polizia, sulla quale lampeggia la luce rossa. Lo stacco sonoro coincide con un passaggio su colori scuri, sfocati, in tele. L'auto manovra a lungo, seguita in panoramica. Suono, colore, teleobiettivo, lunghezza dell'inqua-

[1] La sequenza è stata girata nella stazione di polizia di Santa Monica. Ricorda Antonioni — con gratitudine e stupore (ma l'America è piena di contraddizioni — che tutti furono premurosi con lui, ufficiali e agenti gli si misero a completa disposizione lasciandolo assistere a tutta la loro attività, liberamente. Ciò che contrasta con le accuse rivoltegli, altrove, da uno sceriffo, il quale contestò al regista il reato di istigazione degli studenti allo sciopero per poter girare. Quanto allo sciopero, va ricordato che la sequenza ingloba tre manifestazioni diverse, girate come « attualità » in luoghi differenti, e integrate con brevi scene ricostruite (per esempio, il gesto del poliziotto che picchia un dimostrante).

dratura rallentano ancora il ritmo. La repressione della polizia si svolge quasi tranquilla, la calma diviene del tutto irreale, una cosa lontana, sbiadita.

Un gruppo di giovani, fra cui Mark, si rifugia nella facoltà delle « liberal arts ». Antonioni impiega ancora il tele per ottenere forme e colori sfocati (ricordiamo che il procedimento l'aveva adottato per la prima volta in *Il deserto rosso*), e sottolinea maggiormente la lentezza del ritmo. Microfono in mano, accanto all'auto, il tenente Bell intima ai fuggiaschi di arrendersi per non costringere i suoi uomini a snidarli « con altri mezzi ». I poliziotti prendono posizione, accerchiano il palazzo. Si avvicinano all'ingresso, neri con l'elmetto bianco, sul fondo azzurrino dei cristalli. I gesti cauti, le mosse dell'agguato, l'accerchiamento sono elementi canonici d'una scena da western, riprodotti in puntuale successione. L'azione è interrotta dalla inquadratura d'una sala dell'edificio, vuota, in disordine. Silenzio. Attraverso il varco d'un cristallo spezzato un poliziotto introduce una bomba lacrimogena, che rotola lenta, sgrigliolando avvolta da fiammelle rosa, nel vestibolo. Gli « uomini dello sceriffo » stanno per saltare addosso ai banditi, ma qui, a differenza che in un western, la tensione è smorzata, l'agguato è ridotto a un fatto di ordinaria amministrazione. Non è più uno scontro di passioni, è una burocratica operazione che non coinvolge uomini ma pupazzi. La violenza ha un colore sinistro e un andamento sicuro. A che vale ribellarsi? Infatti, la conclusione della sequenza — quando il ritmo si stringe all'improvviso, secondo lo schema western — è lineare, inevitabile. Un poliziotto ammazza a freddo, così come un cacciatore tira a una lepre, uno dei giovani. Mark sta per estrarre la pistola dallo stivaletto ma non è necessario che spari: un colpo giunto non si sa da dove stende il poliziotto. Tutto è accaduto per caso, senza scopo, meccanicamente. Il ricalco del western, applicato alla tecnica della sospensione e dell'« allontanamento » visivo-sonoro, ha proprio lo scopo di ribadire l'inevitabilità e la prevedibilità dei fatti. Il meccanismo non può che funzionare a quel modo. Nulla riuscirà a spiegare perché.

Analoga sarà la sequenza dell'agguato all'aeroporto, al ritorno di Mark con « Lilly 7 ». Lo schema western (attesa, lenta apparizione delle macchine della polizia che sbucano dietro i capannoni, concitazione improvvisa quando l'aereo è accerchiato, sparatoria) si riproduce eguale. Antonioni qui insiste su due elementi: i contrasti fra colori cupi o intensi (un muro nero, un bidone giallo, con cui la sequenza si apre, un'auto bianca e nera, ecc.), i primi piani dei poliziotti, ripresi per la maggior parte attraverso il parabrezza delle macchine, che li fa sembrare immagini di acquario (sono facce spente, atone, volgari). In una inquadratura dal basso, con il tele, il regista mostra due cops venire avanti rinfoderando le pistole: potrebbe addirittura essere una citazione testuale. Il senso di oppressione comunicato dalla struttura western della sequenza si stempera nella luce grigiastra (il cielo è nuvoloso) che avvolge l'aeroporto; i colori ne risultano come appiattiti, le forme smussate. Un morbido soffocamento delle cose, degli uomini, della vita. La tragedia che si compie non provoca sdegno, perché — anche qui — il fatto appare annegato in una sorta di irrealtà pacificata.

Un altro agente, solo con la sua macchina, l'abbiamo veduto nella Valle della morte, occhiali gialli sul naso, la solita faccia dei poliziotti di *Zabriskie*. Si ferma scorgendo Daria che si aggira — per lui in modo sospetto — tra quelle pietraie. La interpella bruscamente, e se ne sta a lungo in silenzio ad ascoltarne la risposta ironica e ad osservarla. Il poliziotto che fermava, in circostanze non molto diverse, la ragazza all'inizio dell'hitchcockiano *Psycho* è — figurativamente e drammaticamente — un parente stretto di questo. Più inquietante con occhiali scuri ma anche più « pretestuoso », il cop di Hitchcock (serviva solo per sviare l'attenzione dello spettatore); più realisticamente credibile ma anche più necessario al clima

generale del film, quello antonioniano. Non sono fortuite queste coincidenze fra *Zabriskie* e certo cinema western e giallo, perché dimostrano, quanto meno, la natura composita dell'esperienza vissuta dal regista. Esperienza diretta [2] e indiretta insieme. Esistenziale e culturale, fatta di « pregiudizi » ideologici e di intuizioni immediate. Distinguere fra gli uni e le altre sarebbe possibile, ma condurrebbe fuori strada. Devono rimanere sovrapposte, affinché se ne possa comprendere la natura.

I « businessmen » sono la faccia perbene del mostro. L'avvocato presidente della Sunnydunes Development Co., i suoi collaboratori, i colleghi con cui si appresta a concludere l'affare (se mai lo concluderà) applicano la medesima « tattica » dei poliziotti — ogni azione condotta con efficienza tanto calcolata da sembrare naturale, aggressività, ostinazione — ma con uno stile diverso. Vedono gli affari, e null'altro, come i poliziotti vedono i loro avversari « sovversivi », e null'altro. Predispongono accuratamente le mosse (la pubblicità televisiva per « lanciare » le vacanze nel deserto), preparano il terreno (gli uomini d'affari invitati nella villa di Phoenix, in un ambiente confortevole, per favorire l'accordo), sanno ritirarsi al momento giusto e tornare alla carica in un'occasione più propizia. È lo stile della classe dirigente. La « normalità » dell'uomo americano influente non presenta incrinature. Non lo potrai sorprendere in atteggiamenti scomposti o minacciosi, come quelli dei poliziotti, ma, esattamente come per i poliziotti, la sua normalità impeccabile, frutto di apparente sicurezza, nasconde un fondo opaco, una « malattia » inguaribile. Sono robot anch'essi.

Per far toccare, al di là dell'aspetto fisico e dei gesti per sé già abbastanza espressivi ma non sufficienti, l'oscura radice del male, il regista escogita una *variante* e l'applica al personaggio dell'avvocato. Sarebbe uno come gli altri, e si comporterebbe sino in fondo come le regole del gioco impongono, se non s'incapricciasse di Daria. In superficie niente accade, e se l'affare non si conclude è per ragioni puramente tecniche. Invece, è proprio questa irruzione dell'umanità nella corazza del manager a provocare sbandamento. L'avvocato cerca Daria, fa telefonare a casa da Nathalie (questa segretaria inserita a contrasto, così servizievole, con una camicetta arancione così anonima, in una inquadratura che la vede decentrata a destra, con elementi metallici grigioazzurri sulla sinistra), telefona lui a un altro numero e si sente rispondere beffardamente da uno sconosciuto (e il suo prestigio crolla miseramente), tenta di seguire attraverso l'altoparlante la discussione dei suoi collaboratori nella « conference room » ma non ce la fa (la « rassicurante » bandiera americana alle sue spalle, sul tetto dell'edificio di fronte, ha certo un valore ironico). Finalmente Daria si fa viva, da Ballister, tenendolo sulle spine e costringendolo a comportarsi goffamente. Ormai, l'avvocato si trova allo scoperto. E comincia a sbagliare. Con gli altri è come sempre, nessuno si accorge di nulla, ma il pensiero di Daria che gli sfugge ha messo a nudo l'insicurezza del personaggio (che, appunto per questo, è un bel personaggio). Si osservi: se concretamente — nelle azioni che ora compie e nei risultati che non ottiene — si stabilisse un rapporto fra la « distrazione » negli affari e il cruccio

[2] L'idea di *Zabriskie Point* nasce durante un lungo viaggio di Antonioni negli Stati Uniti, compiuto in compagnia della scrittrice inglese Clare Peploe. Si fa una prima stesura del soggetto. Un secondo viaggio Antonioni lo compie insieme a Tonino Guerra, per approfondire i dati raccolti, ma si avvede ben presto che lo sceneggiatore gli è di scarso aiuto, non conoscendo l'inglese. A questo punto interviene il commediografo anarchico Sam Shepard, scrittore — secondo Antonioni — ricco di fantasia ma non « disciplinabile » e perciò inadatto a un lavoro di équipe. Il contributo decisivo alla sceneggiatura sarà fornito, soprattutto per i dialoghi, da Fred Gardner, uomo politicamente assai più impegnato dei precedenti.

per l'indifferenza della ragazza, ci troveremmo di fronte a un caso banale, privo di spessore. Ma il rapporto in effetti non è visibile né dichiarato. Lo si può soltanto supporre. Così, l'opacità che adesso emerge dal fondo dell'uomo e del manager efficiente (del robot) è un fatto ben più importante della conseguenza d'un malessere psicologico. L'insicurezza che mette in luce ha origini lontane.

Opacità, insicurezza, insensibilità s'intravvedono ovunque. Sono motivate in maniera diversa, o non sono motivate per niente. Sono intuibili nei « businessmen » e nei *cops*, nei gesti brutali e nelle inquietudini sentimentali, nella pazienza di un meschino dovere da compiere e nella tenacia posta in un affare da concludere. Sono, tirate le somme, il ritratto di un'America interpretata — è fin troppo evidente — sulla falsariga d'una linea di pensiero sociologico che va da Adorno-Horkheimer a Marcuse, e insieme vissuta in un traumatico contatto diretto. L'America dei robot.

Come Antonioni guarda il mostro

« *So anyway* ought to be one word. The name of some place or a river. Anyway river ». Questa riflessione di Daria — parole in libertà, prive di senso — rivela un'altra *impossibilità* che sta alla base del film. La ragazza, come Mark, è una esclusa che, non sapendo integrarsi nella società dei mostri, ha scelto la sua libertà. Parla e agisce senza orientamenti che non siano quelli degli umori passeggeri. Le sue energie non si esprimono nel lavoro (nella sublimazione del lavoro o, in senso marcusiano, della « prestazione »), perché il lavoro è una forma di illibertà. Si manifestano piuttosto — ancora secondo la concezione marcusiana — nel gioco. Daria trasferisce le sue tendenze profonde in una svagata « follia », quella che le fa seriamente fantasticare (il gioco, e l'amore, sono le uniche esperienze serie in una vita alienata) di un « fiume in-ogni-modo », la fa scherzare con la droga e la spinge a cercare avventure insolite nel deserto (rifugiarsi in un luogo dove sia possibile meditare, e meditare per lei significa « pensare le cose »).

Daria è, accanto alle molte negative che abbiamo visto, una delle due presenze positive di *Zabriskie Point* (l'altra, naturalmente, è quella di Mark, ma in misura diversa). Come l'avvocato, interpretato con grande aderenza psicologica e fine intelligenza da Rod Taylor, Daria è un personaggio straordinario, ben più di quanto non sia il ragazzo. La perspicacia di Antonioni qui non fallisce: il fisico (sano, solido, fiorente), il volto levigato e pieno, la voce morbida con inflessioni infantili, i gesti insieme aggraziati e decisi di Daria Halprin consentono al personaggio una vita intensa. Fra i personaggi femminili del regista, è forse il più limpidamente realizzato. L'infantilismo di certe reazioni, e soprattutto della voce (quell'incantevole « you and me » in risposta a una riflessione di Mark sul modo di unirsi per sconfiggere i cattivi), rende persuasivo il puerile divagare sui problemi della vita (« It would be nice if they could plant thoughts in our heads. So nobody would have had bad memories. We could plant, you know, wonderful things you did, like a happy childhood, real groovy parents... only good things »). Prepara in modo adeguato la reazione di Daria davanti alla *impossibilità* definitiva.

Mark è una presenza meno incisiva soprattutto perché meno felice è stata la scelta dell'attore Mark Frechette. Ex studente (fu cacciato dall'università per quelle ch'egli chiama « extracurricular activities », infrazioni di vario genere alle regole accademiche), operaio per guadagnarsi da vivere indipendente (ha abbandonato una ricca famiglia borghese), compagno di contestatori (abita nella stessa camera di Morty, che è uno dei più attivi) e partecipe delle loro azioni ma non della loro ideologia (« I couldn't stand their bullshit talk. It really bored the hell

out it »), sempre pronto comunque ad accorrere dove si commetta una ingiustizia e nello stesso tempo estraneo alle tendenze evasive degli hippies (il « trip », il viaggio, per lui non è quello nello stordimento della droga, ma semmai nella realtà, un « reality trip »), Mark ha su Daria il vantaggio di essere uno che alla *impossibilità* non si arrende perché il mostro non solo lo conosce ma lo respinge, lo combatte. Combatte isolato e, a differenza di Daria che insegue i suoi pensieri infantili, ragiona su quello che fa. Rifiuta i piani d'azione dei suoi amici. Segue una via che è sì più libera e aperta (a Daria che gli chiede perché abbia rubato l'aereo risponde: « I needed to get off the ground », avevo bisogno di staccarmi da terra) ma che lo induce stranamente a rispettare le arcaiche regole della convivenza sociale, per una specie di gusto della strafottenza (« You don't borrow someone's private plane — dice quando ha deciso di tornare a Los Angeles con "Lilly 7" — take it for a joy ride and never come back to express your thanks ») e per essere fedele all'immagine di scavezzacollo che s'è inventata (« I wanna take the risks »).

Due tipi di libertà si uniscono, quella spensierata di Daria, quella aggressiva di Mark. La caratteristica della ragazza è lo sguardo, i punti culminanti dell'azione la trovano intenta ad osservare ciò che accade, gaia o incerta o angosciata. Quella del ragazzo è il gesto d'insofferenza, brusco, spesso incontrollato. Fuggito dal luogo dov'è avvenuto lo scontro con la polizia, arrivato con un autobus nei sobborghi nord di Los Angeles (la sequenza è tenuta dapprima, durante la fuga, sul tele che sfoca in rapida panoramica il verde degli arbusti dietro cui corre Mark, e poi, nell'autobus, su un formidabile dettaglio del volto del ragazzo, verde scuro e lievemente sfumato), s'introduce nell'aeroporto, sale noncurante a bordo d'un piccolo apparecchio da turismo, tiene a bada un meccanico gonzo che vorrebbe fermarlo, decolla, si trova in cielo, felice. La sua è tutta una sfida ai mostri, dalla manifestazione studentesca al furto. L'azione che compie non serve tanto a mettere il personaggio in situazione quanto a far risaltare, per contrasto, il potere (inumano, meccanico) che la società esercita sui propri sudditi. È sempre un discorso sul mostro quello che fa Antonioni.

Il cielo, i nastri e i raccordi delle autostrade, Los Angeles immensa, ancora cielo, fra colori lucidi e vivi. La libertà in alcune immagini, con un attacco musicale sul decollo che conferma la scaltrezza linguistica e il rigore compositivo del regista. La sequenza è una delle più armoniose di *Zabriskie*. Stacco, la musica s'interrompe per qualche istante. Da una ripresa aerea molto dall'alto si passa a una ripresa raso terra, veloce, in avanti, sulla sabbia del deserto. La macchina procede verso una vecchia automobile in marcia. E un'altra musica lenta, di chitarra, si fa udire, pianissimo e poi gradualmente più forte. Un altro stacco. La macchina, sempre sull'aereo, è ora più alta e accompagna l'automobile nella sua corsa sul nastro grigio della strada che taglia il deserto: Daria è al volante, il braccio appoggiato al finestrino. La musica è fortissima.

La libertà come distacco dal mondo del potere, e rifugio nella solitudine. L'accostamento fuga di Mark-viaggio di Daria introduce assai bene il tema, chiudendo praticamente la lunga, mossa introduzione del film (ricordiamo in ordine le sequenze che precedono il decollo di « Lilly 7 »: la riunione degli studenti, l'incontro fra Daria e l'avvocato nel vestibolo dell'azienda, il trasferimento di Mark e Morty all'università, i fermati alla stazione di polizia, Mark e Bill dall'armaiolo per acquistare la pistola, la seduta alla Sunnydunes Development Co. per visionare la pubblicità televisiva, l'avvocato e i suoi collaboratori traversano la città per recarsi in ufficio, in casa di Morty ci si prepara per la manifestazione, l'arrivo dell'avvocato alla sede della società, Daria si è messa in viaggio e ad un incrocio consulta la carta topografica, in ufficio l'avvocato cerca Doria, lo scontro

all'università e la sparatoria, la fuga di Mark, Mark nel bar dove telefona e poi all'aeroporto).

Un intervallo dopo l'introduzione del tema, con la telefonata di Daria all'avvocato e l'episodio di Ballister (i personaggi del « saloon » e la scoperta dei ragazzi disadattati), e si giunge all'incontro dei due giovani. Non è casuale la tentazione che si ha di parlare più che dell'incontro di Mark e di Daria dell'incontro di « Lilly 7 » con una vecchia Buick. L'immagine, suggerita dal film, evoca la presenza dominante della macchina: anzi, di due macchine che, diversamente da quelle in mano al potere, sono piccole e fragili. Il « gioco » di Mark e Daria nel deserto — lui a volteggiare come un clown, lei a tremare e nascondersi — occupa circa dieci minuti di proiezione, è più lungo perfino dell'altra sequenza centrale di *Zabriskie*, la scena d'amore, che dura poco più di sette minuti (un'ora e 45 minuti è la durata complessiva del film).

In principio, le due macchine si muovono per conto proprio, « Lilly 7 » sorvola un treno, l'automobile avanza nel deserto, avvolta per un attimo dal silenzio. Il primo contatto avviene quando Daria si ferma e attinge acqua per il radiatore da un serbatoio giallo al ciglio della strada. Ripartita la Buick, comincia la danza dell'aereo sull'automobile in corsa. Cinque passaggi a bassa quota compie Mark. Il secondo, lunghissimo, è visto dall'aereo che vola sul centro della strada, da una parte e dall'altra delle strisce bianche che la dividono [3]. Dopo il quarto, Daria scende, si butta a terra, mentre « Lilly 7 » ritorna e, dondolando come un uccello che sbatta le ali, le passa sopra a pochi centimetri. La ragazza si rialza, traccia con le mani sulla sabbia solchi che dovrebbero comporre una parola d'insulto, illeggibile [4]. Ritornato in quota, Mark lancia dal finestrino una maglietta rossa che ha trovato a bordo. Lo straccetto ondeggia a lungo nell'aria tersa prima di toccare terra, come un saluto, un messaggio, un singolare legame che s'è stabilito fra i due singolarissimi personaggi. Ripresa con il tele, di spalle, Daria corre a raccogliere la maglietta e la sventola verso l'aereo. Uno stacco, e rivediamo

[3] Fu girando questa inquadratura che accadde un incidente in cui rischiò di perdere la vista un aiuto. Per le riprese dall'alto si era utilizzato l'autentico « Lilly 7 », aereo con il carrello retrattile ma con una cabina di pilotaggio troppo alta per poter piazzare la macchina da presa e consentirle di girare verso il basso senza avere in campo il muso dell'apparecchio. Quest'ultima esigenza consigliò ai tecnici di cambiare aereo per le riprese dei sorvoli a bassa quota dell'automobile di Daria. Se ne trovò uno con la cabina adatta, ma che non aveva il carrello retrattile. Furono proprio le ruote del carrello a urtare il tetto della Buick durante la lunga discesa sulla strada. L'auto, scoperchiata, uscì di strada: dentro c'erano Daria Halprin e un aiuto alla guida, che fu trovato seriamente ferito agli occhi e al capo. Ma tutto finì bene, in pochi giorni, e la lavorazione poté essere ripresa.

[4] Di fatto, Daria scrive: « Fuck off ». Antonioni, che aveva ripreso la ragazza mentre cominciava a tracciare i segni sulla sabbia, si riprometteva di girare la scena dall'aereo, come vista da Mark. Ma un curioso contrattempo glielo impedì. Tornati qualche giorno dopo sul set nel deserto, scoprirono che tutta la zona, investita da un nubifragio, si era trasformata in un lago (com'era nella preistoria). Il regista dovette rinunciare, e la scritta nel film è rimasta incompleta, inquadrata parzialmente e illeggibile. Di contrattempi simili, nel deserto, la troupe ne ebbe molti. La lavorazione fu assai più lunga e complicata del previsto, sicché i costi salirono sproporzionatamente. Possiamo farne cenno, per inciso. *Zabriskie Point* è costato sei milioni di dollari (circa 4 miliardi di lire). A parte gli imprevisti, Antonioni sostene che il costo salì alle stelle (sì da compromettere l'esito commerciale del film) per molti motivi concomitanti: le spese generali della Metro, che in quel periodo produceva soltanto *Zabriskie*, i trasporti organizzati in modo irrazionale, la pesantezza dell'apparato e le consuetudini di eccessiva « larghezza » che presiedono in USA alle riprese di un film (chiesta un giorno una comparsa, il regista se ne vide presentare trenta; fatto ricostruire l'ufficio dell'avvocato in cima all'edificio della Sunnydunes, scoprì che si erano spesi 100 mila dollari).

l'automobile in corsa, dall'altro, che procede verso sinistra; intanto si riode, bassa, la musica d'una canzone. Un gruppo d'inquadrature sempre più ravvicinate ci porta quasi addosso alla Buick. Ad ogni stacco (realisticamente), il volume della musica cresce. Nell'ultima, Daria si volta verso destra e sorride.

Il « gioco », iniziato in modo così stravagante, acquista maggiore semplicità. Sfocato e lontano, l'aereo di Mark che ha preso terra, e subito entra in campo, a fuoco (secondo un procedimento di montaggio che, come si è notato, il regista usa sovente dall'epoca del *Deserto rosso*), l'automobile di Daria. L'incontro si snoda rapidamente su una battuta spiritosa della ragazza, ripreso prima con obiettivi a focale corta e poi, non appena diventa più *personale,* con il teleobiettivo [5]. Qui cade la risposta di Mark alla domanda di Daria sul furto dell'aereo: « I needed to get off the ground ». Li vediamo in primi piani stretti. Salgono in macchina, si allontanano mentre l'inquadratura indugia su un totale del deserto punteggiato di alberi contorti. Li ritroveremo a Zabriskie Point, nella Valle della morte.

Una schermaglia di macchine è terminata con un incontro di esseri umani. I mostri sono distanti. In una civiltà meccanica, in cui anche gli uomini sono macchine, due giovani hanno superato casualmente (il caso, si sa, ha una parte fondamentale nello stile narrativo di Antonioni) il muro della solitudine dentro la società e, per una stravaganza in cui proprio la macchina è stata la protagonista, hanno stretto un naturale patto (è stato facilissimo intendersi) contro il nemico comune. Un nemico che ha un aspetto concreto per entrambi (il « boss » che attende Daria a Phoenix, la polizia che dà la caccia a Mark quale presunto uccisore di un agente) ma che anche la sintesi, il marchio di un sistema sociale. Proprio perché si sono — si sentono — alleati contro di lui, Mark e Daria da questo momento agiranno solo apparentemente liberi. In realtà saranno vincolati — gesto per gesto, parola per parola — dalla presenza del mostro che rifiutano. Tutto ciò che faranno sarà, di quel mostro, l'immagine capovolta.

La libertà nella preistoria come rifiuto (ingenuo) della storia

Mark e Daria fanno l'amore in un deserto di borato e di gesso che dieci milioni di anni fa era cosparso di laghi (come informa, a Zabriskie Point, una lapide puntigliosamente letta dalla ragazza), dopo essere stati coinvolti in una serie di giochi che hanno qua e là — per sventura (e difetto) di Antonioni — l'aspetto sgradevole, inaspettato, del *Kitsch*. Esiste oggi una tendenza all'uso smodato del sole controluce nel colore: un « backlight » così forte e abbagliante non soltanto attenuta la terrosità dei colori illuminati frontalmente o lateralmente ma, soprattutto, « fa bello », brillante, suggestivo. Luogo comune ormai, s'è appiccicato addosso anche a un formalista rigoroso come Antonioni, sicché troviamo Daria più volte — pensierosa, sorridente, allegra — con i lunghi capelli aureolati dalla fascia bianco-oro del sole alle spalle, immagine così patinata che l'abitudine nostra di spettatori la fa subito assimilare alle foto dei rotocalchi. In controluce, la ragazza parla — seduta sul bordo della terrazza accanto a Mark — delle magnifiche piante del deserto; in controluce Mark e Daria scendono di corsa

[5] Antonioni, se interrogato su questo punto, arriva perfino a teorizzare l'uso del teleobiettivo in funzione psicologica. Su Mark e Daria, l'intervento del tele a questo fine avviene anche nel colloquio accanto alle latrine. Ma è evidente che il teleobiettivo svolge una funzione ben più ampia in *Zabriskie*, e che non esistono le corrispondenze meccaniche che l'autore ha pensato di adottare.

da un pendio, sollevando una nuvola di polvere. Sperduti in un mondo vuoto e nuovo, i due scoprono la gioia, e il controluce sarebbe certo un modo di esprimerla visivamente se tale stilema non fosse così logoro e perciò, oltreché esempio di *Kitsch*, praticamente inefficace. Qualcosa si va smagliando nel tessuto del film, non per un cedimento improvviso della fantasia ma per ragioni più profonde, che in parte abbiamo visto e in parte, riassumendo e coordinando il già detto, tenteremo di vedere.

La scena d'amore, che si svolge in una strettoia della valle, con i colori sottotono dell'ombra, costituisce la proposta dell'unica libertà possibile in una società come l'attuale. All'interno di *Zabriskie Point* rappresenta il luogo del massimo distacco dal mondo in cui i personaggi vivono: distacco nello spazio (un deserto privo della più piccola presenza della vita, tranne le piante ammirate da Daria, remotissimo da ogni centro abitato), distacco nel tempo, inteso allegoricamente (un salto nella preistoria). Quel luogo così inospitale è, proprio per questo, il paradiso. I gesti, collegati da un montaggio morbidissimo, hanno la dolcezza d'una felicità naturale che pareva fosse perduta per sempre. L'abbraccio con cui l'amore inizia, in primo piano, Daria di spalle che copre quasi completamente il volto di Mark, introduce, sul gesto di lei che piega la testa, un commento musicale improvvisato sulla chitarra da Jerry Garcia. Da questo punto sin quasi alla fine, le immagini e la musica (i colori opachi, gli attacchi sui movimenti, le angolazioni diverse su campi sempre stretti, le strappate e gli indugi della chitarra) si fondono in compatta unità.

Che cosa significhi, alternata all'amore di Mark e Daria, la girandola dei giochi erotici in coppia e in gruppo mimati dagli attori dell'Open Theatre, non è agevole spiegare perché non ha un senso razionale. È come un secondo « climax » che si aggiunge al primo, e lo rafforza. Se l'amore di Mark e Daria è la proposta dell'unica libertà possibile oggi, l'amore collettivo allo stato brado (ma raffinatissimo) vale per una proposta ulteriore, più radicale, da considerare doppiamente utopica e, perciò, doppiamente giusta. L'inquadratura finale dell'amore di gruppo (gli attori sparsi sui pendii e nel fondo della valle) richiama alla mente certe illustrazioni del Doré per l'« Inferno » dantesco: immagini di orrore bene atteggiato messe al servizio di una proposta di felicità infinitamente libera. Da notare ancora che alla resa ritmica e figurativa di questi sette minuti di cinema contribuiscono l'inserimento di scene girate al rallentatore e l'uso degli elementi naturali (la luce, l'ombra, la polvere), l'uno e l'altro accortamente dosati. Si termina, invece, con una nuova caduta nel *Kitsch*: dopo il totale dell'amore dell'amore collettivo, un primo piano di Daria circondata da una leggera nuvola di polvere, un movimento di gru a salire che scopre in campo lungo le sagome piccolissime dei due in controluce e, infine, il sole che entra « trionfalmente » in macchina, a sinistra dietro uno sperone. La chitarra di Jerry Garcia s'era taciuta sul volto di Daria, l'ultima lunga inquadratura scorre via in silenzio.

Film degli opposti estremi, in una situazione sociologica estremizzata (illibertà assoluta-libertà assoluta e utopica; massimo progresso tecnologico nell'ambito del neocapitalismo più avanzato), *Zabriskie Point* mostra, anche attraverso gli episodici cedimenti, quanto sia difficile da sostenere, per Antonioni, una condizione di conflitto esasperato, e quali pericoli comporti. Non sarebbe altrimenti comprensibile la scelta di un luogo fuori dello spazio e del tempo per ambientarvi la proposta della libertà, che è senza dubbio una scelta ingenua. E, anche, troppo facile. Far rifugiare i due giovani « esclusi » in un deserto senza vita, che evoca la preistoria (in uno spazio e in un tempo mentalmente inafferrabili), comporta sfiducia, da parte del regista, nel proprio potere di persuasione e un istintivo abbandono alle lusinghe della soluzione più evidente. Tutto deve essere chiaro, nelle pre-

messe, negli sviluppi e nelle conclusioni. A confronto dell'Antonioni insinuante di *Blow-up* (e anche dell'*Avventura*, della *Notte*, dell'*Eclisse*), questo sembra addirittura un altro Antonioni. Uno che ha perduto il dono della pazienza e dell'indagine. Dicendo che *Zabriskie Point* è un film di crisi, più che su una crisi, s'intendeva anche questo. Solo che all'inizio si collegava l'ultima esperienza alle precedenti, per scoprirvi i segni di una generica e pressoché costante incertezza, e ora bisogna aggiungere che l'incertezza attuale è di segno diverso: non nasce dal tentativo di avviare una ricerca difficile ma dallo sforzo di camuffarsi e di apparire il contrario di ciò che si è. Una certezza ostentata programmaticamente per non sentirsi incerti.

A un formalista come lui non interessava l'America in quanto tale, ma come teatro d'una storia di sentimenti che coinvolgono il destino dell'uomo. Gli è capitato, invece, per appagare la sua impazienza, di dover interessarsi proprio all'America, penetrare nelle sue strutture sociali e studiarle con un occhio critico specifico. Si è appoggiato alla sociologia marcusiana e ai suggerimenti degli intellettuali americani incontrati durante i viaggi e i sopralluoghi, corredandoli con ciò che gli offriva l'osservazione diretta. Ha finito per trovarsi a disposizione un panorama tutto uguale, tetro, senza rilievi. Su questo ha imbastito la sua ricerca formale di sempre, e da questo è stato condizionato. Ecco un'altra ragione degli scompensi che sono stati sparsamente segnalati.

Per chiarire del tutto la situazione, conviene riferirsi ai meccanismi espressivi che il regista impiega. Si vedrà, così facendo, che in *Zabriskie Point* convivono due Antonioni; meglio, che le due facce di Antonioni (come le due facce del mostro americano che egli analizza), coesistenti da sempre nella sua personalità e nei film realizzati sinora, qui entrano in conflitto clamoroso fra loro. Citiamo alcuni esempi. S'è detto del compiacimento per gli sguardi « sospensivi » gettati « inside America », allo scopo di cogliere, in una atmosfera rarefatta, il segreto d'una certa azione, d'un sentimento che affiora e si coagula in gesti e parole significative (significative non nel senso immediato d'una indagine sociologica, bensì in un senso più traslato, indiretto, evocativo). S'è ricordata la sequenza che vede Daria aggirarsi fra i ragazzi disadattati di Ballister, il suono arcano delle corde di un pianoforte sfondato, i volti inquietanti dei minorati che aggrediscono la ragazza e la costringono a fuggire. Ma simili « sospensioni » ricorrono un po' dappertutto nel film: ne troviamo nella sequenza dello scontro fra polizia e dimostranti, nella sparatoria fuori dell'edificio delle « liberal arts », nell'arrivo dell'avvocato alla sede della società (i corridoi, le sale che attraversa), nella presentazione dell'atmosfera dell'aeroporto (gli aerei ripresi con il tele, il muso e i reattori di quel jet privato che rulla sulla pista, i personaggi che ne scendono), nelle sequenze del volo (l'euforia di Mark sopra Los Angeles; il saluto al treno sbuffante sotto di lui, nel deserto), in un dialogo fra Mark e Daria sdraiati a fianco l'uno dell'altra (« Would you like to go with me? », « Where? », « Wherever I'm going », « Are you really asking? », « Is that your real answer? »), nella scena d'amore (che è del resto, quasi per intero, una « sospensione »). Più avanti ne troveremo nella sequenza dell'addio (la partenza dell'aereo in mezzo alla polvere del deserto, anch'essa ripresa con il tele; Daria entra in campo e sorride, lieve e già « lontana », come un fantasma) e in quella della morte di Mark dentro il suo aereo tutto ridipinto, circondato dalle macchine della polizia. Si parlava di compiacimento, avendo constatato l'accuratezza con cui il regista orchestra — fotograficamente e sonoramente — i suoi momenti evocativi. Ora si capirà meglio il motivo dell'osservazione.

Sull'altro versante, il secondo Antonioni. Ciò che è costretto ad essere per volontà di chiarezza. L'esempio della « irruzione » dei turisti nella Valle della morte,

tra la fine della scena d'amore e l'incontro di Mark e Daria con il poliziotto, è abbastanza probante. Ma c'è di più, in *Zabriskie.* A volte sono contrasti, a volte sono accostamenti che costituiscono l'esatto contrario delle « sospensioni ». Nell'introduzione, alla scena nel quartiere popolare dove Mark abita (una stradaccia fiancheggiata da un pittoresco parcheggio di auto usate) segue un composto campo lungo d'una zona elegante della città (bianco-azzurro è il colore dominante, una lunga e ampia rampa conduce all'edificio di vetro e acciaio della Sunnydunes), dove giunge la macchina dalla quale scenderà l'avvocato. Poco più avanti, Mark esce dal bar in cui il proprietario gli ha rifiutato un panino, e davanti a lui affamato campeggia un grande manifesto di pubblicità gastronomica. Ancora. Mark ha paura, cerca di fuggire, ma come? Volge lo sguardo e si trova di fronte un cartellone della United Air Lines che invita a partire per New York (le facce beate d'una famigliola di turisti compaiono dalle finestrelle della raggera che la statua della libertà ha sul capo; una scritta precisa meglio: « Let's get away from it all »). Tra piccole e grandi, di simili sfacciate aggressioni ce ne sono parecchie. Andiamo al penultimo episodio del film, il ritorno di Mark a Los Angeles. Il proprietario di « Lilly 7 » ha appena detto che aveva fatto dipingere l'aereo di rosa, il colore preferito dalla moglie, e vediamo per stacco l'apparecchio in volo, ridipinto e sconciato dai ragazzi.

Siamo dinanzi a due opposti moduli narrativi. Mai come ora il contrasto stride, anche se analoghi stilemi comparvero in passato. Si può dire che Antonioni è sempre stato combattuto fra la sua tendenza più autentica alla evocazione (un arresto nel flusso casuale del racconto, talvolta con toni irreali, o magici, o di pura astrazione) e una debolezza — sentita come necessità — per la dichiarazione perentoria, per l'accoppiamento o la contrapposizione brutale (maldestra quasi sempre) di immagini, situazioni, idee. *Zabriskie* approfondisce la frattura, la rende un fatto realmente drammatico. La debolezza, ieri la si poteva attribuire alla scarsa capacità del regista di organizzare intellettualmente la propria materia (un difetto culturale, su cui tanto si è discusso). Ma, oggi, a che cosa attribuirla?

Un addio casuale, un uccello morto, la fine del mondo

Con l'aiuto del vecchietto che abita una baracca nel deserto, Mark e Daria pitturano « Lilly 7 », trasformandolo in un fantastico uccello. Lo coprono di scritte « irriverenti » e di simboli rivoluzionari: *Suck Bucks*, *No words*, *No war.* Così rimesso a nuovo, l'aereo sembra davvero uno « strange prehistoric bird spotted over Mojave desert with its genitals out ». Poco prima, accanto alle due latrine rosse nel deserto (due, una per gli uomini, l'altra per le donne), s'erano scambiati parole d'amore in una delle più graziose, compatte sequenze del film. Avevano cominciato discutendo seriamente del pericolo che il ragazzo correva, con quell'accusa di omicidio sulle spalle. Dalla tragedia incombente il dialogo era scivolato verso un tono di svagata frivolezza giovanile. Tre battute in tutto (« Se ti tagli i capelli, nessuno ti riconoscerà », « Perché, c'è bisogno che mi tagli i capelli? ». Daria gli gira intorno, gli passa una mano sulla testa, ride: « No, stai benissimo così »), l'uso appropriato del tele sui primi piani, un momento di abbandono che dà un senso alla proposta di libertà contenuta nella precedente scena d'amore. In queste tre battute, nel gesto di Daria, nel sorriso di Mark c'è tutta la libertà. E il presagio della tragedia.

Mark ha deciso di partire, di prendere i suoi rischi. L'addio — perché di addio si tratta, il ricorso al tele e il « distanziamento » che il regista applica a tutta la sequenza mostrano quanto egli ne sia cosciente — ripropone il tono della

« sospensione », nella migliore vena antonioniana. La spoglia semplicità delle immagini, il brulichio dell'aria fra colori sfumati, il movimento lentissimo in avanti di « Lilly 7 » che decolla, il sorriso tranquillo di Daria sulla destra del fotogramma (raramente lo schermo largo nel *panavision* è stato usato, in questo film, con maggiore sapienza compositiva) introducono un elemento di attesa che lascia aperta la strada ad ogni soluzione, anche alla più negativa. Noi sappiamo che cosa è accaduto finora e conosciamo i pericoli ai quali Mark si esporrà atterrando all'aeroporto di Los Angeles. La breve libertà è già terminata.

L'azione successiva si sviluppa su tre linee: l'aeroporto dove la polizia attende (un altro agguato) il ritorno del giovane, l'aereo su cui vola Mark, l'automobile su cui viaggia Daria per recarsi a Phoenix. Le linee s'intersecano a frammenti ora brevi ora lunghi (brevi quelli in cui i fatti sono soltanto « preparatori », come sull'aereo e in automobile, lunghi quelli dell'aeroporto, dove si tirano le fila dell'operazione e si conducono indagini sul furto di « Lilly 7 »). Tutto confluisce nella organizzazione dell'agguato (dopo un'inquadratura dell'aereo in volo si stacca sul nero di un muro, dal quale una panoramica — con macchina bassa — porta a un bidone giallo e infine alle gambe di un poliziotto). Dilatata su una serie di inquadrature lunghe (primi piani di poliziotti, torre di controllo in allarme, movimenti di auto che si sparpagliano ai bordi della pista), l'attesa cresce d'intensità. L'aereo di Mark scende. Uno stacco sonoro rompe l'atmosfera tesa, entrano in azione le sirene della polizia. Si alternano riprese da terra e dall'alto: Mark cerca di sfuggire, sbanda sulla pista, le auto si fanno sotto, un cop prende la mira sporgendosi dal finestrino (qui siamo a terra, con elementi sfocati che entrano ed escono dalle inquadrature). Sparo. Cessa il rumore della sirena. Dall'alto, l'aereo immobile. Nella luce grigia, circondato dalle auto, con le sue scritte e i suoi colori vivaci, come un uccello morto. Un movimento a spirale che progressivamente scende, interrotto a metà e ripreso più dal basso per stringere i tempi (lo stacco non appare molto felice, il « salto » dà fastidio), porta la macchina all'altezza del finestrino di « Lilly 7 ». Uno stacco ancora: dentro, Mark con la testa abbandonata sulla cloche, privo di vita. I poliziotti si avvicinano, cauti, in silenzio. È finita davvero. L'elicottero del radiocronista si abbassa sulla pista.

La terza linea dell'azione ritorna solo ora. Piante grasse, alte sul cielo. Si ode la voce del radiocronista che dà l'annuncio della conclusione dell'avventura. Attacca la musica (chitarra dolce, ritmata) panoramica lenta fino a scoprire Daria di spalle. Uno stacco: Daria, l'auto, i cactus. Un altro stacco, Daria di spalle in piano medio, i capelli lunghissimi mossi dal vento. Come sul ritmo della chitarra, Daria dondola lentamente, per un tempo che sembra interminabile, verde (il vestito) e castano (i capelli) su verde-giallo (la vegetazione), nello splendore del sole. Un primo piano frontale, Daria ha uno scatto, corre in macchina, mette in moto, fa manovra, si ferma, resta un attimo con gli occhi fissi. Riparte, sulla stradetta fra i cactus. Un totale sul panorama dei cactus e del cielo chiude la sequenza.

Le immagini dell'episodio sono orientate in una sola direzione, che il regista indica con tenace coerenza. Altrove altalenava fra soluzioni diverse, qui punta dritto su alcuni stilemi (uso del teleobiettivo, schiacciamento delle prospettive, lentezza nei movimenti interni delle inquadrature, colori generalmente smorti tranne che per le scene di Daria — sulla quale « esploderà » il dramma —, dilatazione dei ritmi del montaggio, spersonalizzazione progressiva dei personaggi, sempre meno individuati come presenze reali e sempre più incasellati in un universo misterioso, pedine di un gioco più ampio della situazione contingente) che già aveva mostrato di prediligere e di saper trattare correttamente. Il fine da rag-

giungere gli pare, a questo punto, ben più visibile di quanto non fosse prima. La direzione nella quale ora si muove, lucidissimo, è quella d'una costruzione metaforica che assorba tutti i segni sparsi lungo il corso del film. Cenni che prima risultavano incomprensibili dovrebbero ora acquistare un significato preciso; la preoccupazione realistica che molto ha intrigato e imbarazzato Antonioni (troppo spesso fuorviandolo) dovrebbe cadere definitivamente dinanzi a questa « figura » via via più netta. Ci prepariamo ad assistere e infine assistiamo alla morte di un ragazzo americano che non ha saputo (non ha potuto) conquistare la sua libertà, ma questa che vediamo è soltanto la morte della libertà.

La doppia sequenza finale completa il processo di metaforizzazione, esasperando (con una invenzione temeraria ma splendida) il tema della sospensione sul quale si regge tutta questa parte di *Zabriskie*. Daria, inerpicandosi sulle strade dell'Arizona, raggiunge la villa del boss. Il paesaggio è verde cupo, non si scorge segno di vita. La villa, sotto il sole a picco, sembra vuota. Di fatto, si vedono nel salone l'avvocato e gli uomini di affari che dovrebbero finalmente mettersi d'accordo, ma non li si ode: i vetri li chiudono in una gabbia insonora (l'unico rumore percepibile è il tintinnio leggerissimo di un campanello giapponese). Nella piscina, tre donne con costumi di colori pacchiani (il dettaglio delle gambe in acqua sembra un reperto anatomico). Daria entra in un anfratto buio, si abbandona sfinita contro una parete di roccia su cui scorre una cascatella, s'inzuppa tutta, scoppia a piangere. Nessun contatto è più possibile fra lei e la vita che le sta intorno, e quella che vede non è più vita. Ora scopriamo (e anche udiamo), dietro un plastico, le teste degli uomini di affari. « Se queste sono le vostre ultime condizioni... », non se ne fa nulla insomma, ma che importanza ha per questo gruppo di larve? Nemmeno vale che l'avvocato si rallegri nel vedere la ragazza che ha atteso così ansiosamente. Conta, invece, che Daria, quando scende al piano inferiore della villa, si trovi circondata da pareti di cristallo, in gabbia anche lei. Una cameriera indiana le viene incontro, sorride (il regista mostra grande sensibilità nell'impiego di questi elementi vieppiù « enigmatici », la costruzione della prima parte della sequenza finale prosegue secondo ritmi impeccabili, non dissimili da quelli impressi alla conclusione dell'*Eclisse*). Daria scatta, si mette a correre. In primissimo piano, seguita da una panoramica e dallo zoom (la nostra attenzione concentrata su di lei sconvolta: non si può fare nulla), va verso l'auto, sale e via. Nell'aria domina la luce gialla del tramonto (attenzione, comunque: il sospetto del *Kitsch* è sempre presente).

L'auto di Daria è ai piedi del costone cui è addossata la villa. La luce è ancora calata, il giallo degrada nell'ocra e nel violetto. Comincia la seconda parte del finale. L'« attacco » è come nell'*Eclisse*: stanze vuote, una serie di oggetti, una rivista abbandonata su un tavolo con la copertina sollevata dal vento. Daria guarda, seduta in macchina. Nel salone della villa gli uomini di affari parlottano seriamente di sciocchezze, le loro immagini ci giungono un poco alterate perché riprese dal basso, attraverso il cristallo su cui posa il plastico. Mentre il parlottio continua, ecco la visione, « insensata » e brevissima, della villa che salta in aria. Primo piano di Daria che si volta, ha gli occhi sbarrati. Accarezza la maglietta rossa che Mark le aveva gettato dall'aereo. Scende. La villa in totale, scura ormai, un blocco inerte e inutile contro una montagna. Daria guarda.

Una esplosione spezza, con fragore assordante, la tensione. La villa salta in aria, si alza nel cielo un fumo nerissimo che prende la forma di un fungo atomico (la luce abbagliante del lampione che chiudeva la sequenza inanimata dell'*Eclisse* era come una deflagrazione atomica). Altre esplosioni seguono la prima, molte, succedentisi con insistenza rabbiosa. Ma sono sempre la stessa esplosione, riveduta

da angoli diversi, con obiettivi di varia lunghezza focale, rallentata e no[6]. Il fragore si ripete ogni volta. Una pausa, sul fumo nero. Dettagli del fuoco che si è sprigionato dallo scoppio, il rosso occupa tutto lo schermo. Una musica elettronica si sovrappone al rumore, mentre s'inizia la sequenza della distruzione — fortemente rallentata — dagli oggetti della villa[7]. Tutto vola per l'aria, ma ogni cosa si muove leggermente, ondeggiando. Esplode e vola una libreria, salta in aria un televisore e i pezzi galleggiano nello spazio, scoppia un frigorifero e gli alimenti vengono avanti dondolando come meteoriti o astronavi (un pollo, un'aragosta, una bottiglia), compaiono sospesi nell'azzurro del cielo libri, giornali, tavoli e sedie da giardino, e ancora libri che si vanno sfogliando (torna alla mente un altro finale di film: il libro bruciato che si ricompone sfogliandosi, grazie alla marcia indietro della pellicola, nel *Don Chisciotte* di Pabst. Un richiamo figurativo emerso dalla memoria per mostrare — non inutilmente, forse — quale abisso esista fra la concezione della cultura in un mondo che ancora credeva a certi valori e l'opinione che di questi valori ha un regista contemporaneo. Trentasette anni dividono i due film). Dalla prima esplosione sonora all'ultima inquadratura della sequenza sono trascorsi cinque minuti. Un minuto ancora, e *Zabriskie Point* è finito. Daria ha sulle labbra un incerto sorriso. Si volta, sale in auto. Ripresa nuovamente con il tele, la vecchia Buick si allontana fra i cactus rossastri in controluce. Una lenta panoramica si ferma sul cerchio bianco del sole che tramonta. Sotto, nella valle, un colore sporco e cupo, molto simile al nero.

L'annientamento mentale del mondo — il furore ultimo dell'insofferenza e della disperazione — fissa la metafora nella forma definitiva. L'America siamo, o saremo, noi. Ma Antonioni, con questa metafora della libertà impossibile, s'interessa a noi, ad ognuno, assai più che alla società (la quale è, in ogni caso, la nostra di domani). L'impossibilità radicale, contro cui si sono battuti Mark (soccombendo) e Daria (immaginando di ribellarsi), sfocia in un esito di assoluto pessimismo. Il sole che tramonta è l'ultimo sole che si vede sulla terra. Mai, tut-

[6] La sequenza dell'esplosione fu girata con 17 macchine da presa, di vari tipi, piazzare a diverse distanze dalla villa (alcune in casematte) e tutte collegate a una specie di « centrale di tiro ». Montavano obiettivi che andavano dai grandangoli ai tele molto forti, e giravano a varie velocità (quasi tutte, comunque, al rallentatore, anche assai spinto). La villa da distruggere fu costruita — con materiali « veri » — a poca distanza dalla villa abitata, su uno sperone del tutto simile a quello su cui sorge l'altra. Alcune macchine erano telecomandate, altre vennero messe in moto dagli operatori alcuni secondi prima dello scoppio per avere essi il tempo di mettersi al riparo nelle trincee. Non si poteva, evidentemente, ripetere l'esplosione. L'effetto del fungo atomico fu ottenuto mischiando benzina all'esplosivo preparato dagli artificieri.

[7] La sequenza della distruzione degli oggetti fu realizzata con speciali macchine per riprese scientifiche e militari (« High Speed Cameras »), che consentono una velocità di scorrimento di 2500-3000 fotogrammi al secondo. La grossa difficoltà fu quella della illuminazione che, data la velocità di scorrimento, doveva essere estremamente intensa, affinché la pellicola a colori s'impressionasse. Un'altra difficoltà fu quella dell'esplosione che, lanciando gli oggetti verso l'alto, li faceva uscire troppo rapidamente dal campo visivo. La prima fu superata piazzando gli oggetti (la libreria, il salotto, il frigorifero, ecc.) nel deserto in pieno sole, sistemando una imponente batteria di proiettori dalla parte opposta del sole (per annullare l'ombra) e posando decine di metri quadrati di carta riflettente tutt'intorno al luogo della ripresa. La seconda venne aggirata ponendo alle spalle degli oggetti un tubo che emetteva un fortissimo getto di aria compressa, in direzione della macchina da presa, al momento dell'esplosione.

Alcuni oggetti furono ripresi, ma le inquadrature successivamente scartate in sede di montaggio. Così avvenne per un'automobile, oggetto certo indispensabile per il discorso antonioniano. Ma l'automobile si sbriciola troppo rapidamente perché anche una « high speed camera » ne possa registrare l'esplosione.

tavia, Antonioni aveva concluso un film con un gesto di ribellione, sia pure vana. Gli altri finali erano segni di resa, davanti a una natura indifferente o ai prodotti (ostili) dell'uomo: un'alba che suggella un fallimento nell'*Avventura*, un parco in cui si perde il dolore di due esseri umani per *La notte*, gli oggetti dell'*Eclisse*, una fabbrica in un paesaggio desolato per *Il deserto rosso*, un prato verde in cui scompare addirittura l'uomo, per *Blow-up*.

Con *Zabriskie Point* Antonioni ha constatato che non esistono forme efficaci di ribellione per sfuggire alla presa della macchina sociale e dell'egoismo individuale. Altrove, per quanto scettico, riusciva ancora a intravvedere una speranza. Qui non spera più, e tenta persino di spiegarne (fin troppo minuziosamente) la ragione. Eppure — con una invenzione che potrà sembrare assurda ma di cui nessuno negherà il valore — si ribella. La ribellione non porta a nulla, finisce con se stessa, e su un vago sorriso di donna, davanti alla consueta natura indifferente. Ma l'eco di quella rabbia rimane, influenzando l'atteggiamento che lo spettatore assume verso il significato finale del film. Si tratta, tutto sommato, di insoddisfazione. Ora che s'è scontrato frontalmente con l'impossibilità di vivere (e ne ha fornito un ritratto solo in apparenza sociologico), il regista rivela le insufficienze della sua ideologia, aperta e anche sottile, ma incompleta e come rattrappita intorno ad alcune convinzioni discutibili.

La ribellione mentale, prodotto di un individualismo che pare senza sbocchi, rappresenta per lui il fatto nuovo. Ma la confina pur sempre al di qua d'ogni possibilità di sviluppo della personalità umana. Scoprire il riflesso della fine del mondo nella disperata conclusione dell'avventura di un uomo e una donna, e gridare il proprio rifiuto dell'annientamento, equivale probabilmente a un ricorso alle uniche energie che ancora si ritengano disponibili, quelle irrazionali. Antonioni conferma di essere affascinato dal mistero delle cose (la sua tecnica della sospensione, dell'attesa, del rendere come impalpabili, ingiustificabili, le azioni) e, insieme, rivela che questo mistero comincia a opprimerlo oltre il sopportabile: cerca di penetrare dentro le cose e, alla fine, di scardinarle, prendendo una posizione netta. Dal contrasto fra le sue due facce (mai come ora evidente) nasce questo film di crisi. Dovendo rispondere alla domanda posta in principio (se Antonioni possa essere incluso tra quei formalisti che — come dice Lukács — meglio dei realisti giungono ai problemi fondamentali della nostra epoca), propenderemmo per il sì, con qualche esitazione però, dopo *Zabriskie Point*.

Che certi problemi fondamentali li abbia toccati, con i film precedenti e anche con questo, non pare esservi dubbio. Come non v'è dubbio sul fatto che un formalista possa giungere a tanto. Tuttavia, occorre non dimenticare i cedimenti cui il formalismo antonioniano dà origine, e, soprattutto, le ingenuità che ne derivano. L'insoddisfazione che prende talvolta lo spettatore è motivata non solo dalle « banalità » contenute in alcune sequenze ma anche dal sospetto che un simile formalismo (il quale, ad esempio, impiega il sole in controluce per esprimere felicità e il colore nero, qui spesso ricorrente, per sottolineare l'incombere della morte) riposi su più di un equivoco. E allora: le magnifiche « illuminazioni » sono sufficienti per dare una base durevole alla ricerca antonioniana in questo periodo di crisi? Quando si vede che uno stesso procedimento tecnico (diciamo: l'uso del teleobiettivo) può servire sia a far lievitare un incontro fra i due giovani (la scena accanto alle latrine) o la loro separazione (il decollo dell'aereo) sia per presentare schiacciata, repulsiva, una realtà urbana (come all'inizio, quando Mark e Morty vanno all'università), il dubbio è legittimo. È vero che il ricordo di un particolare anche minuscolo (di ricordi così se ne hanno parecchi, riandando a *Zabriskie Point*) è capace di annullare d'incanto ogni dubbio, tanto grande sembra la sua forza evocativa: qui ne affiora uno al quale non s'era mai

accennato, il dettaglio d'una mano alzata per chiedere la parola, durante il meeting degli studenti, che rappresenta come una pausa (il segno d'uno stupore senza motivo) nella disperante confusione del dibattito. Basta anche questo, se si vuole. Perché Antonioni, questo è.

Non chiedere al formalista ragione del suo formalismo

Abbiamo sempre nelle orecchie la litania dei sociologi. Quando diciamo che l'individualista Antonioni si trova in crisi, e scopriamo le contraddizioni fra la natura profonda d'una personalità come la sua e la volontà che alla natura si sovrappone, sappiamo che cosa obiettano i sociologi: il regista, chiuso nella gabbia di ferro d'una concezione limitativa e « interiore », non ha mezzi per penetrare nel tessuto delle cose, e non riesce ad afferrare i nessi fra il comportamento degli individui e le motivazioni storico-sociali delle loro azioni. (Così, il suo quadro è per forza di cose incompleto. I pupazzi rimangono pupazzi, senza che ne sappia il perché.)

L'obiezione è giusta, ma non va rivolta ad Antonioni. Accusare un individualista di essere tale è come accusare un negro di essere negro. Sta accadendo, però, che il regista avverta sempre di più il peso (e l'esattezza astratta) dell'accusa, e ne sia ferito come da una colpa infamante. Reagisce scompostamente (*Zabriskie Point* è la prova). Cerca a modo suo di adeguarsi alle esigenze altrui, che intuisce giustificate, e di uscire dalla sua pelle. Se Antonioni sta sbagliando (come si può supporre), sbaglia per questo. Se la tecnica della « sospensione » non ha alcun rapporto con la tecnica dell'accostamento e della contrapposizione (che è tecnica razionalizzante, enunciativa come una diretta presa di posizione, mentre l'altra è una tecnica evocativa, indiretta), le due difficilmente possono convivere nello stesso autore e dare risultati di pari efficacia. Più probabilmente, nello scontro tenderanno ad annullarsi a vicenda, banalizzandosi, e l'autore si sentirà sdoppiato e infelice. Finirà che non saprà, così continuando, dove rifugiarsi. È la situazione dell'Antonioni di oggi.

Ma un formalista ha altre risorse, e altre doti da coltivare. I suoi personaggi e i suoi paesaggi esistono in quanto sono ordinati in una struttura linguistica che, nel momento stesso in cui è messa in piedi, acquista un valore preponderante, assoluto. Gli elementi del racconto, immersi nella struttura, ne vengono totalmente assorbiti (immersione e assorbimento sono concetti che definiscono, tecnicamente, ogni formalismo). Antonioni mostra, tendenzialmente, le cose e gli esseri umani avvolti dall'alone della sfocatura, dell'appiattimento, del rallentamento. Fa loro assumere un aspetto « lontano » e vago. Ciò, tuttavia, non sarebbe ancora nulla (sarebbe soltanto un artificio, o un gioco) se lontananza e vaghezza non fossero i segni distintivi della struttura nella quale sono inseriti. Giacché solo a questo punto si comprende che il racconto così strutturato non è un racconto (perché, dunque, volergli attribuire un significato razionale?) ma una descrizione, di tipo particolare. Allora, niente Daria e Mark come ribelli o « esclusi » ma « presenze » o parti di una struttura che li elimina come dati fisici e li trasforma. In pupazzi? Anche, perché sarebbe assurdo dimenticare il senso razionale dell'operazione (gli uomini, in una società di neocapitalismo, diventano fantocci alienati), ma non solo questo.

La forma che Antonioni imprime al film — a tutti i suoi film, anche a *Zabriskie Point*, che pure è il più incerto — ha la parvenza di un oggetto. Bello, levigato, morbido, eppure cosparso di minutissime crepe, di vuoti. Un oggetto lustro — prodotto raffinato della civiltà da cui nasce — ma anche un oggetto

inquietante. L'ambivalenza non va attribuita al contrasto fra le due tecniche che coesistono ma alla forma generale che il regista ha dato all'oggetto. Il deserto (il deserto della convivenza ammucchiata nelle città, e il deserto della totale solitudine a Zabriskie Point), i colori di tono basso (i sabbia, i neri sporchi, i bianchi lattiginosi, i rossastri, gli azzurrini, i violetti appannati) qua e là spezzati da irruzioni di tinte vive per far risaltare meglio la tonalità generale, l'appiattimento delle prospettive accoppiato al rallentamento del ritmo, le connessioni fluide tra i singoli segmenti linguistici, la riduzione delle figure umane a elementi della natura, la compressione dei sentimenti (della psicologia) in gesti elementari (che non sono tuttavia semplici come parrebbe ma che testimoniano invece d'una sottilissima pretesa di sublimazione), tutto questo concorre alla costruzione di un oggetto che si presenta unitario — nei casi migliori — all'attenzione dell'osservatore.

Si capisce, ora, come il dire che *Zabriskie Point* costituisce un'altra meditazione sul destino dell'uomo sia in un certo senso un errore. Perché già l'usare un'espressione del genere suona stonato e, riferendola ad Antonioni creatore di oggetti (di forme, di una forma), enfatico, un poco ridicolo. Un oggetto non medita né sul destino dell'uomo né su quello dell'America. È una semplice esistenza, nella quale non ci si può introdurre forzandone la struttura con i ferri della sociologia. Il discorso sociologico (ideologico, razionale) interviene soltanto dopo l'osservazione, che deve rimanere, al primo e unico grado, analitica. Accertato e descritto che sia l'oggetto, si può vedere che cosa significa oggi per noi, tra noi. A un formalista non si deve chiedere la ragione del suo formalismo. Così, all'oggetto prodotto da un formalista sarebbe illecito chiedere di « parlare », di mettersi in comunicazione razionale (esprimibile in concetti) con noi. È la sua pura presenza che comunica.

Queste riflessioni, ovvie, non avrebbero scopo se non si fosse constatato — un'altra volta — che Antonioni, subendo l'influenza dei suoi critici e della cultura di cui è partecipe (cultura che non sa dominare da formalista), ha ceduto al bisogno (alla volontà, alla velleità) di essere esplicito, ideologicamente preciso. Allo stesso modo, non avrebbe avuto senso seguirlo per la strada che ci ha indicato (perciò distinguendo, dentro l'opera, l'esplicito e l'implicito, la « sospensione » e i contrasti, il *Kitsch* subìto e il *Kitsch* giudicato) se non si fosse saputo che qui bisognava giungere, e che ogni distinzione interna sarebbe stata cancellata per lasciar posto alla distinzione decisiva fra le opere-« prese di posizione » e gli oggetti formali. Con ciò, non abbiamo ovviamente potuto restituire ad Antonioni la sua integrità di formalista, né far sparire i suoi errori (il dramma del regista continua, le sirene della sociologia lo attraggono ancora, le insufficienze culturali rimangono). *Zabriskie Point* resta quello che è, un oggetto lacerato, un oggetto « improprio ».

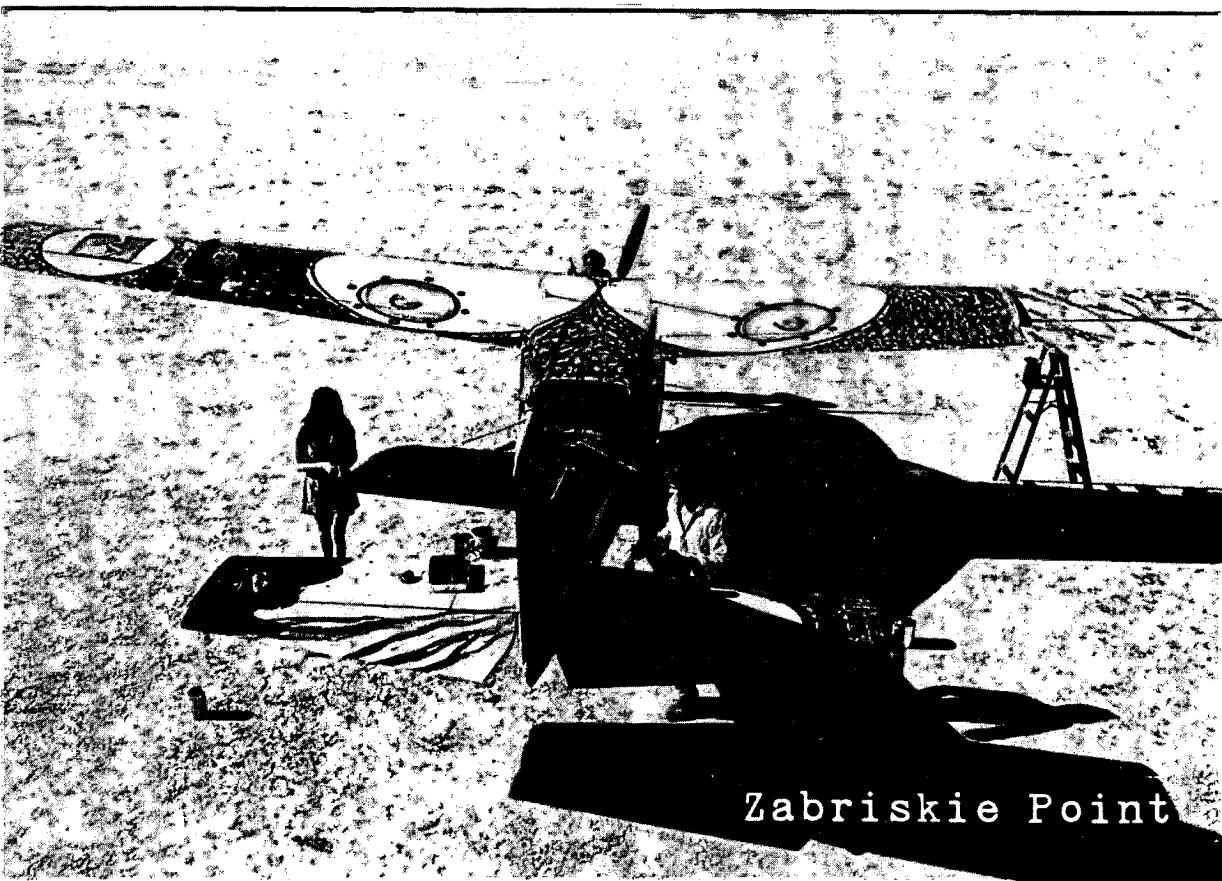
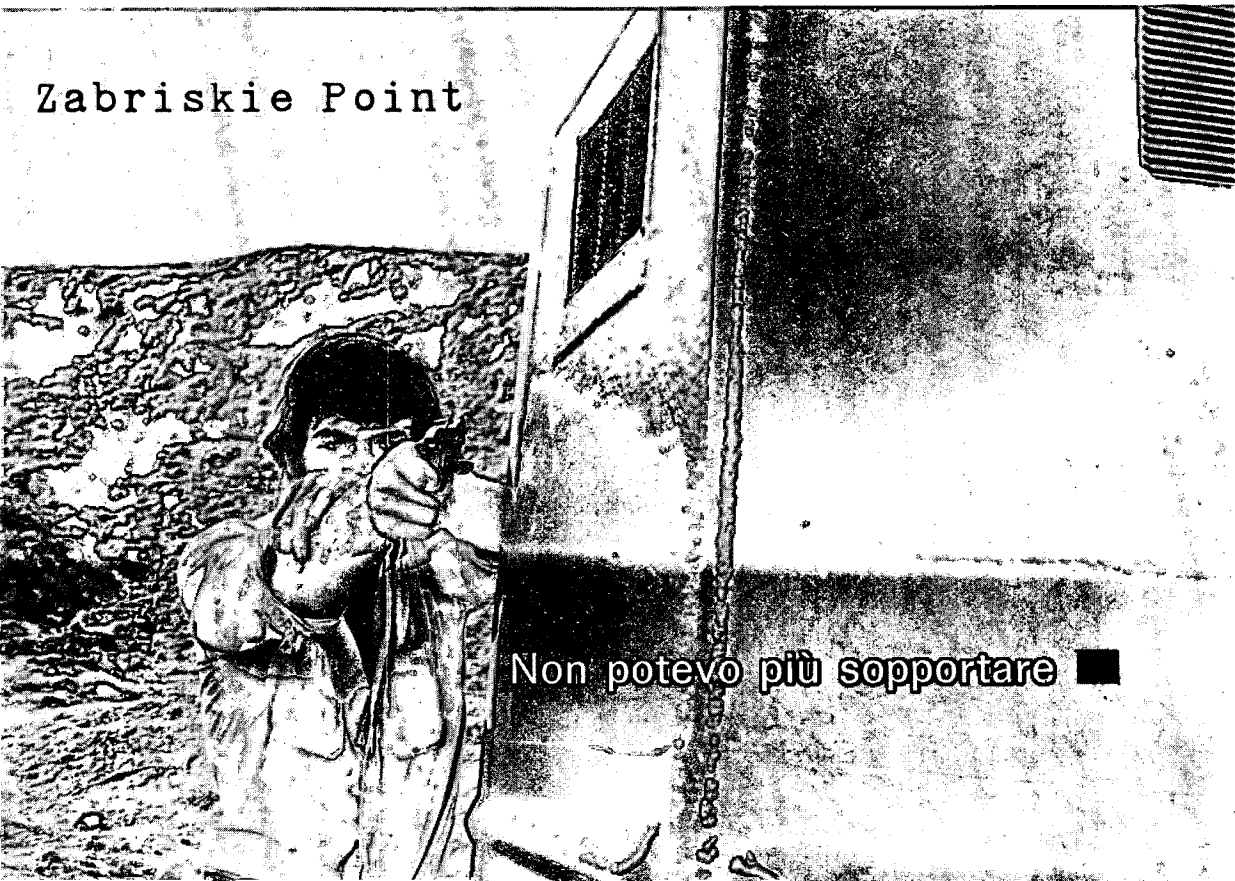
Per assurdo (ma non poi tanto), dovendo dire se questo oggetto abbia un significato per noi, e tornando nuovamente a Lukács, diremmo senza più esitazioni che significa qualcosa proprio perché si presenta così lacerato. Un oggetto che ci costringe a impegnarci davanti alla sua « improprietà » coincide probabilmente con qualche tendenza profonda della nostra vita in società. La metafora della libertà impossibile sarebbe soltanto una enunciazione (gratuita) se non fosse calata in una struttura sconnessa. L'oggetto sconnesso ha un significato. Naturalmente, proprio perché oggetto, forma.

Cosinognimodo dovrebbe essere una parola sola

Non puoi prendere a prestito
l'aereo di un privato
e non tornare a ringraziarlo

Come ti chiami?
Karl Marx
come si scrive?
M.a.r.x.

Zabriskie Point

Uno strano uccello preistorico
caduto nel deserto di Mojale
con i genitali fuori

Zabriskie Point

Zabriskie Point
Zabriskie Point
Non potevo più sopportare

Pagine chiuse di Gianni Da Campo

Pagine chiuse di Gianni Da Campo

ATTUALITA'
E DOCUMENTAZIONE

Gianni Da Campo è invecchiato, letteralmente, pensando al suo film, realizzandolo e cercando in qualche modo di farlo conoscere ad un pubblico che non fosse circoscritto a quello dei festival o dei cineclub.

Dalla stesura del racconto da cui è tratto il film, che l'Autore stesso vide pubblicato su « Il Mondo » alla fine del 1964 per interessamento di Giovanni Comisso, all'uscita del film nelle pubbliche sale nel giugno del 1970, sono passati sei anni e più di tre da quando il film venne terminato, in mezzo a mille difficoltà, all'inizio del 1967.

È dunque esemplare, in certo senso, l'iter che ha dovuto percorrere questo film per diventare opera concreta effettivamente visibile a molti. « "Prima comunione" — il racconto da cui fu tratto il film, ci dice Da Campo — fu definito puerile e privo d'interesse ». Non fu dunque una decisione priva di coraggio quella di farne la base di un film, che, comunque, maturò per un lungo anno.

Il primo colpo di manovella (16 mm., bianco e nero) venne dato il 13 gennaio 1966: due colleghe d'insegnamento del regista, allora supplente in una scuola di Fossalta di Portogruaro, Laura e Margherita Borin, ebbero cura della sceneggiatura e dei dialoghi, uno studente fece l'operatore, e poiché la storia era ambientata in un collegio « i ragazzi convittori — dice Da Campo — furono interpretati dai miei allievi, e i sacerdoti dai miei colleghi. Tutto il resto lo ottenni e lo costruii con una disperata forza di volontà ». Ecco, dunque, il carattere di un'opera che è venuta alla luce nonostante che tutto cospirasse contro di essa, dall'assenza di un sia pur minimo capitale finanziario che non fossero i risparmi del regista e altri fondi racimolati avventurosamente con la vendita di una « cospicua raccolta di francobolli », di argenteria, libri di valore e « parecchie altre cose », alla carenza assoluta di un noleggio che garantisse almeno un rientro delle spese.

Pagine chiuse *nacque dunque come un tipico film cineamatoriale; infatti la lavorazione durò esattamente un anno e come in ogni lavoro di quel genere « le sequenze furono realizzate esclusivamente nei giorni di vacanza ». Ma l'elemento che differenziava il film da lavori consimili era la durata: oltre tre ore e mezza nella versione d'origine. E non si stenta a comprendere le ragioni di una così estesa esuberanza narrativa, conoscendo Da Campo e la sua puntigliosa esigenza di chiarire e spiegare tutto, quando questo « tutto » sta poi riposto nelle pieghe più profonde dell'animo umano.*

Un problema arduo si dovette pertanto prospettare per Valerio Zurlini quando il film approdò tra le sue mani, per virtù d'amicizia, nel 1967. Innanzi tutto ridurne il metraggio dando all'opera una struttura narrativa conchiusa e, per quanto possibile, armonica senza scompensi e lunghe pause; e poi, dopo l'approdo all'Istituto Luce, trasformare la pellicola da 16 a 35 mm., provvedendo nel contempo alla rigenerazione del negativo, al doppiaggio, agli effetti sonori e al missaggio.

Fatto tutto questo — e con quella cautela di esposizione finan-

ziaria che i rischi di un'operazione del genere comportavano, cosa rilevabile nell'esecuzione definitiva del lavoro — dal luglio 1968 a tutto il 1969, Pagine chiuse *fu visto nelle più disparate rassegne e festival, ovunque riportando un premio o una segnalazione, come la prima, che abbiamo sott'occhio, quella della XX Mostra Internazionale del Film per Ragazzi (Venezia 1968) che segnalò il lavoro di Da Campo « per il realismo della rappresentazione, e l'ottima interpretazione del ragazzo protagonista ». In effetti tutto il film è costruito addosso a questo ragazzo, Luciano Mainardi, figlio di modesti contadini della pianura veneta che fin dalle prime inquadrature sentiamo litigare con una ormai decisa chiusura ad ogni reciproca comprensione. Gli eventi che si succederanno, e avranno come vittima innocente il ragazzo undicenne, sono prevedibili: la separazione dei genitori e il suo internamento in un collegio di religiosi.*

Di originale, le sequenze che si succedono con un dialogo scarno, essenziale, non hanno nulla se non la volontà del regista di descrivere fino in fondo la chiusura al mondo di un'anima che di fronte all'incomprensione degli adulti, che dovrebbero capire ed aiutare, cerca con sofferenza nuove frontiere di libertà retrocedendo sempre più nel suo intimo fino a rifugiarsi nel sogno e poi, fallito anche questo estremo ricorso, facendo appello a Dio con ingenuità e semplicità; ma anche questo gli viene negato dall'ottusa protervia di chi intende la religione come un insieme di norme esteriori da rispettare con rigido conformismo, e nulla più.

La qualità preminente di questo giovane regista è quella di scavare con caparbia volontà sempre nello stesso punto per ricavarne tutti gli echi e le risonanze, con un linguaggio scandito, lento — che i generosi tagli di Zurlini e del montatore Verdejo hanno solo in parte mitigato —, con sequenze dove apparentemente non succede nulla mentre invece assistiamo a una inesorabile, continua erosione del mondo spirituale del fanciullo. Non abbiamo visto la versione originale del film, ma non andiamo lontani dal ritenere che in quelle tre ore e mezza si consumò la più autentica vocazione di un regista che intende la cinepresa come l'entomologo considera il microscopio: un mezzo per scoprire i sentimenti e i rapporti intersoggettivi che, com'è noto, non ammettono giudizi frettolosi, ma lunghe analisi e meditazioni profonde.

Si è parlato, a proposito di questo film, di « implosione » rapportando il fenomeno scientifico che si può definire una sorta di esplosione centripeta, l'opposto dell'esplosione, al fatto psicologico della rabbia rattenuta, della muta protesta che sfocia poi in una frustrazione tutta interiore e un poco masochista.

Portatore di una colpa non sua e di cui non ha ben chiare le motivazioni, Luciano è alla continua ricerca di quell'affetto familiare dal quale si sente ingiustamente escluso. Lo cerca tra i compagni del collegio ma viene dileggiato ed escluso dal gruppo, lo cerca tra i padri che dirigono l'istituto ma ne ricava reprimende e castighi umilianti. Lo trova, ma è sensazione effimera e pas-

seggera, nella simpatia animalesca di un cane che gli ricorda il suo Tell lasciato nella cascina paterna. Le lettere della madre costituiscono un legame affettivo di grande significato, e Luciano le ricopia in bella calligrafia nel « Quaderno delle lettere della mamma »... un disperato tentativo di sentirsi vicino a lei. Mentre la visita di quest'ultima si risolve in uno struggente ricordo del tempo passato, quella del padre è un brusco, addirittura brutale richiamo alla realtà delle cose: il babbo e la mamma vivono separati e il primo convive con un'altra donna che vorrebbe presentare al figlio. « Devo andare, adesso... » è la risposta di Luciano; e alla domanda del padre « Perché fai così? » risponde con un'altra domanda che ha l'accento di un'accusa: « E tu? ».

Chiuso e soffocante è l'ambiente creato da quella comunità di religiosi che circonda il ragazzo. Forse, per amor di tesi, troppo soffocante, ma è ben precisa ed esplicita l'accusa ad un certo tipo di educazione autoritaria contro la quale sarebbe esplosa, proprio nell'anno di uscita del film, la contestazione studentesca, a cui Da Campo tributa, a suo modo, un omaggio facendo « implodere » nel suo piccolo protagonista le contraddizioni della società. Una comunità di religiosi, dicevamo, particolarmente sorda e impietosa, assunta come simbolo emblematico di come non deve essere, *appunto, una comunità di preti-educatori, che si manifesta in modo clamoroso nell'episodio finale della Comunione, punto nodale del film, là dove il ragazzo fallisce il suo approccio con Dio — anomalo secondo la prassi catechistica — ed allora, come conclude la sceneggiatura, che qui riportiamo integralmente, « si alza dal banco ed esce dalla chiesa forse per sempre ».*

Nel gesto del prete che rifiuta la Particola al ragazzo senza una spiegazione sta il significato profondo di una denuncia che coinvolge il piano umano dei valori ma anche quello metafisico, qui compromesso, forse in modo irreparabile, per ignoranza e presunzione. Una conclusione, dunque, amara e senza speranza, tanto più dolorosa quanto più perseguita per tutto il film con rigore esemplare, sia pure tra incertezze tecniche dovute alle condizioni di lavoro e alla natura di opera prima nata al di fuori di ogni « routine » commerciale.

Gianni Da Campo persevera e ha pronto il suo secondo film, La ragazza di passaggio, *girato anch'esso con pochi soldi e molti amici (sempre 16 mm., bianco e nero), ambientato in una Venezia che si sforzava di essere primaverile. Ecco un autore che ha potuto farsi conoscere grazie anche agli Enti di Stato — Istituto Luce e Italnoleggio (che ha curato la distribuzione del film) — ma che incontra indubbie difficoltà a inserirsi in una stabile consuetudine di lavoro. Non fa parte di clan o chiesuole culturali o politiche; vive in provincia; ha talento ma è senza appoggi, e poi fa un tipo di cinema che sgomenta produttori e noleggiatori abituati a cibi più consistenti, meglio se grossolani.* (Nedo Ivaldi)

INTERNO GRANAIO - GIORNO

Luciano Mainardi, undicenne, gioca col suo cane, Tell, saltellando tra le pannocchie. Le voci dei genitori che litigano interrompono il breve momento di spensieratezza.

Luciano: *Muoviti Tell, dai, dai, muoviti... Su Tell... E allora? Avanti Tell, avanti... Finalmente... Prendimi, su... Stai diventando vecchio... Corri, su corri... Ma non vali niente, Tell... sei una carcassa... Prova a venir quassù se sei capace... Provaci... Che brocco... Vergognati, Tell... sei una pappamolla... Adesso mi butto e ti prendo io... oplà... Che vecchio cagnone il mio Tell, sì... sì... un vecchio cagnone, sei...*

Padre (f.c.): *Ti ho detto centomila volte che non ritorno mai sulle mie decisioni... L'ho sempre dimostrato, mi pare... Perché adesso ti diverti a cambiare le carte in tavola? Dimmi: perché?... Tu non hai nessun diritto di ficcare il naso in quello che faccio io, hai capito?*

Madre (f.c.): *Ma di quale diritto parli, tu, che hai fatto sempre quello che hai voluto... Solo con tua moglie sai fare la voce grossa... Ne approfitti perché non ho nessuno che mi difende... I vigliacchi si comportano così...*

Padre (f.c.): *Guarda di non ripetere più queste parole, perché...*

Madre (f.c.): *Cosa fai? Vuoi alzare le mani? E alzale! Cosa aspetti?*

Padre (f.c.): *Stai zitta.*

Madre (f.c.): *A me parli di esempio!*

Padre (f.c.): *Basta! Smettila!*

Madre (f.c.): *Io sono la serva, l'ignorante... io sono quella che non sa educare il bambino, vero? Ma chi ti ha obbligato a sposarmi?*

Padre (f.c.): *Lo sbaglio più grande è stato quello di pretendere che tu fossi una donna intelligente...*

Madre (f.c.): *Eh, già... Non sono intelligente! Hai un'amante e sto zitta, torni a casa quando vuoi e non dico mai niente, fai mancare i soldi e non parlo... Ma adesso perché vuoi mettere Luciano in collegio? Perché me lo vuoi portare via?*

Padre (f.c.): *Non vedi che sei capace solo di far la martire... Prima urli, poi piangi... Non voglio che Luciano viva in un ambiente del genere... Se lo metto in collegio è solo per il suo bene...*

Madre (f.c.): *Ma nessuno gli ha mai parlato di un collegio... Non sa nemmeno cosa sia...*

Padre (f.c.): *Non m'interessa!*

Madre (f.c.): *Almeno aspetta il prossimo anno... Perché vuoi portarlo adesso?*

Padre (f.c.): *Ma cosa vuoi?! Che rischi di avere un figlio che mi odia per colpa tua? Andrà in collegio subito, anche se la scuola è cominciata... Potrai andarlo a trovare quando vuoi...*

Madre (f.c.): *Ma lui cosa dirà?*

Padre (f.c.): *Non c'è niente da dire! Farà quello che voglio io e basta!... Smettila di piangere... Smettila ti dico!*

INTERNO TRENO CON TITOLI DI TESTA

Dal volto di Luciano che chiude la scena precedente allo sferragliare delle rotaie. Il ragazzo dal finestrino del corridoio guarda il padre nello scompartimento. Si sottolinea fin dall'inizio quanto padre e figlio siano lontani l'uno dall'altro.

PAGINE CHIUSE

produzione	Istituto Luce
distribuzione	Italnoleggio Cinematografico
soggetto	Gianni Da Campo
sceneggiatura e dialoghi	Gianni Da Campo con la collaborazione di Laura Borin e Margherita Borin
musica	Gianni Casciello
operatore	Livio Sposito
montaggio	Alberto Verdejo
interpretato da	Duilio Laurenti (*Luciano*)
e con	Silvano De Munari (*Danilo*), Luigi Nadali (*il padre*), Maria Gazziola (*la madre*), Massimo Nardi (*Padre Ottavio*), Vincenzo Caterisano (*Padre Guido*), Giorgio Da Ros (*Padre Giorgio*)

A Valerio Zurlini queste mie pagine chiuse

INTERNO DIREZIONE COLLEGIO

Rettore: *Eccomi, sono qui da lei...* (f.c.) *Mi scusi tanto, sa, ma se sapesse per buttare giù un muro quanti grattacapi... Muratori dappertutto; disordine e confusione... Ha già visto la nuova cappella dell'Istituto?*

Padre: *No, padre... Siamo appena arrivati...*

Rettore: *Abbiamo cominciato da poco a fare dei cambiamenti e solo il Signore sa dove andremo a finire di questo passo... Milioni, sa... milioni...* (f.c.) *Beh.., lasciamo perdere... Oh, guardi che per la sua situazione non ci sono proprio difficoltà...*

Padre (f.c.): *Grazie, padre.*

Rettore: *E questo figliolo, così silenzioso?*

Padre: *Tirati su!*

Rettore: *Non sei contento di essere qui?*

Luciano: *Sì...*

INTERNO ATRIO CON SCALE

Padre: *La mamma ti verrà a trovare presto... Qualche volta verrà lei e non appena potrò verrò io... Tu capisci che non si può fare diversamente...*

Luciano: *Sì; lo capisco... Me li spedisci i giornaletti?*
Padre: *Certo...*
Luciano: *Ogni settimana?*
Padre: *Sì, lo dirò alla mamma... Ciao, giovanotto... in gamba, mi raccomando...*

INTERNO STUDIO COLLEGIO

Padre Guido: *Oh, sei qui... vieni, vieni avanti... coraggio... vediamo un po' dove ti possiamo mettere* (f.c.) *per adesso bisogna che ti dia un posto provvisorio perché qui i banchi sono tutti occupati... Tu sei Luciano, vero?*
Luciano (f.c.): *Sì...*
Padre Guido: *Insomma silenzio! Ragazzi: vi presento Luciano... Vai, vai... Lì in fondo...*
Danilo: *Ciao...*
Padre Guido (f.c.): *Quaderni non ne hai, vero?*
Eros: *Alzati in piedi.*
Luciano: *No, non ne ho...*
Padre Guido: *Fra cinque minuti suona per la ricreazione. Andremo in cancelleria e vedremo di prendere quello che ti serve... Siedi, siedi pure...*
Eros: *Riccardo, ehi, Riccardo! Hai visto il nuovo? Dagli il buongiorno...*
Riccardo: *Piccolo... ps... ps... piccolo... mona...*
Luciano: *Padre!*
Padre Guido (f.c.): *Sì? Cosa c'è?*
Luciano: *Questo ragazzo mi ha fatto le smorfie...*
Voce ragazzo: *Oh, Dio, svengo...* (imitando una voce femminile).
Risata generale.

ESTERNO CORTILE COLLEGIO

Ricreazione.
Eros (in compagnia di Riccardo e Sergio): *...E vanno in questo albergo, no... e sai com'è... non sapeva da che parte cominciare...* (si avvicina uno dei piccoli).
Sergio: *Fila...*
Eros: *...e allora lui comicia a fare il furbo...* (f.c.) *Lei gli dice di aspettare e comincia a spogliarsi... Tu vedi che questa si toglie i capelli e resta pelata... A quello gli prende un colpo e si siede su una sedia con gli occhi stravolti... E insomma... i capelli li aveva finti, gli occhi erano di vetro, le tette di gomma... e allora dice: «Quando no ti gà niente o ti te la tien o ti me la butti drio»* (risata)
Danilo (a Giulio): *Sì, sì... Ti saluto..*
Giulio: *Ciao...*
Danilo (a Luciano): *Non hai preso il panino?*
Luciano: *No, non ho fame...*
Danilo: *Perché hai detto che Riccardo ti ha fatto le smorfie?*
Luciano: *Perché era vero...*
Danilo: *Hai fatto ridere tutti.*
Luciano: *Non c'era niente da ridere.*
Ervino (mentre gioca al pallone): *Danilo! Vieni a giocare... Lascialo perdere quello lì... Fra poco suona!*
Danilo: *Vieni a fare una partita?*
Luciano: *Non mi piace giocare a pallone...*
Danilo scuote la testa in segno di disapprovazione e lascia Luciano da solo.

INTERNO CAPPELLA COLLEGIO

Le preghiere della sera.
Padre Guido (f.c.): *Padre Nostro che sei nei cieli, sia santificato il Tuo nome, venga*

il Tuo regno, sia fatta la Tua volontà, così in cielo come in terra...

Ragazzi: *Dacci oggi il nostro pane quotidiano, rimetti a noi i nostri debiti come noi li rimettiamo ai nostri debitori e non ci indurre in tentazione, ma liberaci dal male. Così sia.*

Ragazzi e Padre Guido (f.c.): *Gloria al Padre e al Figliolo e allo Spirito Santo com'era nel principio ed ora e sempre nei secoli dei secoli così sia.*

Padre Guido (f.c.): *Un momento di raccoglimento per l'esame di coscienza.*

Padre Guido (f.c.): *Kyrie Eleison.*

Ragazzi (f.c.): *Kyrie Eleison.*

Padre Guido (f.c.): *Kyrie Eleison.*

Ragazzi: *Christe Eleison.*

Padre Guido (f.c.): *Kyrie Eleison.*

Ragazzi e Luciano: *Christe audi nos* (ragazzi) *Christe Eleison* (Luciano a voce alta, sbagliando).

Luigi: *Ma cos'ti disi?*

Padre Guido (f.c.): *Christe exaudi nos.*

Ragazzi (f.c.): *Miserere nobis.*

Padre Guido (f.c.): *Pater de coelis Deus.*

Ragazzi (f.c.): *Miserere nobis.*

Padre Guido (f.c.): *Fili Redemptor Mundi Deus.*

Luigi: *Hai capito?* (indicando il libretto).

Ragazzi (f.c.): *Miserere nobis.*

Padre Guido (f.c.): *Spiritus Sancte Deus.*

Ragazzi e Luciano: *Miserere nobis.*

Luigi: *E' facilissimo, basta seguire gli altri.*

Padre Guido (f.c.): *Sancta Trinitas Unus Deus.*

Ragazzi (f.c.): *Miserere nobis.*

Luigi (f.c.): *E' una musica... Taratatara... Taratatara.*

Padre Guido (f.c.): *Sancta Maria.*

Ragazzi (f.c.): *Ora pro nobis.*

Risate di Luigi e Luciano.

Padre Guido (f.c.): *Sancta Dei Genitrix...*

Ragazzi (fc.): *Ora pro nobis...*

Le risate si confondono al coro delle preghiere e termina la scena.

INTERNO REFETTORIO

La prima cena in collegio.

Danilo: *Svelto... dai Rosario... Cosa stai a rimescolare 'sta schifezza.*

Voce ragazzo: *Passa...*

Rosario: *Ma aspetta un momento.*

Danilo: *A Padre Ottavio non gli sfugge niente, porca miseria! Se scappi ti prende, se ti nascondi ti trova, se lo freghi ti frega...*

Maurizio: *Fa silenzio, adesso... C'è l'uomo nero...*

Ragazzo: *Puah! Che brodaglia!*

Padre Ottavio (a Luciano): *Coraggio mettiti qui... questi sono tutti delle prime...*

Danilo: *Dai, passami il piatto se no tu stasera non mangi...*

Luciano: *No, no... grazie... faccio da me.*

Danilo: *Va be'...*

Rosario: *Quanti complimenti per quest'acqua sporca...*

Massimo: *Perché non conosci il secondo: vedrai che divertimento!*

Danilo: *Zitto, ciccio!*

Massimo: *Ma sta' attento!*

Maurizio: *Di dove sei tu?*

Luciano: *Di Teglio...*

Massimo: *Dov'è, in Calabria?*

Danilo: *Che spirito da culo!*
Risata generale.
Giannino: *Padre Ottavio ha sentito.. attenti alla scena!*
Padre Ottavio: *Tu, alzati e vai fuori...*
Rosario: *Ah, ah, ah...*
Padre Ottavio: *Se lo vuoi seguire non fai altro che alzarti...*
Rosario: *No, padre, no...*
Padre Ottavio (a Danilo che s'è messo la mela in tasca): *Mettila giù...*
Danilo: *Perché?*
Padre Ottavio: *Senza perché! Mettila giù e fila fuori!*
Il sacerdote si avvicina ad un ragazzo e si china su di lui.
Padre Ottavio (a Giulio): *Come stai?*
Giulio: *Bene...*
Rosario (guardando Danilo sul fondo): *Adesso lo spernacchia, vedrai...*
Pernacchia di Danilo e risata di Rosario e di Luciano.

INTERNO SALA RICREAZIONE

La ricreazione della sera.
Luciano accanto al termosifone non partecipa all'allegria generale.
Danilo (a Luciano): *Dai...*
Rosario: *Danilo! Ti vol sogar!*
Danilo: *E metti so le man!*

INTERNO SCALE

I ragazzi si dirigono a due a due alle camere da letto.

INTERNO CAMERA DA LETTO A TRE

Padre Ottavio: *Signori a letto, io spengo...*
Maurizio (che sta leggendo un giornale): *Un momento, padre un momento...*
Padre Ottavio spegne la luce.
Maurizio: *Uhhhhhh!*
Padre Ottavio (riaccende la luce): *C'è qualcuno che vuole uscire?* (a Luciano ancora in piedi) *Avanti, tu, cosa aspetti? A letto!* (spegne ed esce).
Maurizio: *Non c'è una sera che si finisca un giornale.*
Massimo: *Sccc...*
Maurizio: *Ma sì... Uffa!*
Il silenzio nella stanza. Luciano guarda i compagni sotto le coperte. Piange.

INTERNO STADIO COLLEGIO

Don Gino: *Mainardi... De Munari... venite immediatamente qui... Chi vi ha detto di entrare nel campo sportivo? Avanti... di corsa... muoversi... avanti... Volete che qualcuno mi faccia osservazione per colpa vostra? Avanti, fuori!*
Danilo e Luciano escono dal campo sportivo e salgono sulle gradinate.
Danilo: *Guardalo, guardalo come fuma... Vedrai... Si soffoca prima che il prete lo scopra... Su, Rosario... Sganciane una se no urlo, capito?*
Rosario: *Stai zitto, carogna... Adesso te la do...*
Danilo: *Ma no così, dannato... mi bruci tutto...*
Rosario: *Però me la paghi, sai...*

Danilo (a Luciano): *Vuoi?*
Luciano: *No, no...*
Danilo: *E allora? Ci stiamo abituando?*
Luciano: *A cosa?*
Danilo: *Sempre il solito! Fai finta di non capire niente!*
Luciano: *Capire cosa?*
Danilo: *Uffa! Ti chiedo se ti stai abituando al collegio... E' quasi una settimana che sei qui...*
Luciano: *No, non mi sono abituato...*
Danilo: *Ma perché no?*
Luciano: *Non lo so...*

INTERNO STANZONE PER IL LAVAGGIO DEI PIEDI

Padre Giorgio: *Fate presto che qui dentro non si respira....*
Rosario: *Padre o si fa l'Italia o si muore...*
Ragazzo: *Spussòn!*
Giuliano (f.c.): *Hai visto che ci hanno cambiato le vaschette?*
Rosario (f.c.): *Dove le hanno buttate quelle scassate?*
Giuliano (f.c.): *Ci mangeranno dentro i maiali adesso...*
Rosario (f.c.): *Neppure quelli se ti sei lavato i piedi tu...*
Padre Giorgio: *Coraggio... prendere l'acqua uno alla volta... E non fare lo spiritoso... Fate svelti, muoversi... avanti tu...* (f.c.) *Cercate di lavarvi i piedi in silenzio per piacere... non vorrei soffocare qui dentro se è possibile...*
Ragazzo: *Ma che puzza... puzzone...*
Giuliano (a Rosario): *I piedi sul muso li butti a tua madre, porco!*
Danilo (a Luciano): *Hai visto la lavanda sacra dei piedi? Eccola qui...*

INTERNO CLASSE

Il sacerdote professore (leggendo): *Lontano, lontano, oltre il bosco di pini vi è un piccolo giardino. L'erba vi cresce alta e folta. Vi sono le bianche stelle candide della cicuta e l'usignolo vi canta per tutta la notte. Ogni notte canta sempre e la fredda luna di cristallo si affaccia per guardare e il tasso distende sui dormenti le sue braccia immense.*
Alcuni ragazzi sono disattenti, Luciano con la testa sul banco segue la lettura.
Il sacerdote professore: *Qualcuno in primo banco sta forse sognando la luna di cristallo? Sì, parlo a lei! Le piace tanto sognare in classe?*
Luciano: *Non stavo mica sognando...*
Il sacerdote professore: *Naturalmente! Lei ha la cattiva abitudine di ribattere ad ogni osservazione! S'accomodi...*
Luciano (f.c.): *Io ero attento...*
Il sacerdote professore: *Ho capito... Esca lo stesso...* (f.c.) *... E allora?*
Luciano: *Lei non ha capito...*
Il sacerdote professore: *Vuole andarsene fuori, Mainardi! O devo alzarmi?*

INTERNO CORRIDOIO

Il percorso del primo corridoio è un riflettere sull'accaduto. Una punizione lieve ma immeritata. Ad un tratto dal cortile provengono alcune voci. Luciano si affaccia ad un balcone aperto e vede nel cortile il cane del padre rettore
Portiere (f.c.): *Padre! Scusi un momento... padre, è venuto l'elettricista per il nuovo impianto...*

Rettore (f.c.): *Mandalo in amministrazione da Giulio... Di' che adesso lo raggiungo immediatamente...*
Portiere (f.c.): *E per la pompa cosa ne facciamo?*
Rettore (f.c.): *Quale pompa?*
Portiere (f.c.): *Quella del cortile...*
Rettore (f.c.): *Ah, sì... Adesso vengo... vengo subito...*
Luciano ha visto dalla finestra il Rettore togliere il guinzaglio al cane. Attraversa un secondo corridoio e sulle scale incontra il cane. Padre Ottavio scende in quel momento le scale e scorge il ragazzo.
Luciano (al cane): *Vieni qui... su... vieni qui.*
Padre Ottavio: *Cosa stai facendo qui?*
Luciano (mentendo): *...Sono stato da Padre Giorgio...*
Padre Ottavio: *E quel cane come mai è con te?*
Luciano: *Mi ha seguito... Cercavo di convincerlo a tornare indietro...*
Padre Ottavio: *Il cane lo accompagno io... Torna in classe tu...*

INTERNO REFETTORIO

La distribuzione della posta.
Padre Ottavio (f.c.): *Massimo Brunelli!*
Rosario (a Massimo): *Polenta! Sbrigati!*
Massimo: *Mm?*
Rosario: *La posta!*
Massimo: *Ah!*
Padre Ottavio: *Brunelli! Anche tu hai bisogno della tromba?*
Massimo: *Padre! Non avevo sentito!*
Padre Ottavio (f.c.): *Se non fate un po' di silenzio vi avverto che sospendo la distribuzione della posta. Tu, in fondo! Hai capito? O devo ripeterlo espressamente per te?... Luciano Mainardi!...*
Luciano si alza e rovescia la sedia.
Padre Ottavio: *Piano... piano... non siamo alle corse... Giuliano Zoppolato...* (si rivolge a Luciano). *Cosa fai lì impalato? Torna al tuo posto!*
Luciano: *Io ho finito... Posso uscire?*
Giuliano: *Padre... mi dà la lettera?*
Padre Ottavio (a Luciano): *Ma la mela l'hai mangiata?*
Luciano: *Sì; sì...*
Giuliano: *Padre, la lettera.*
Luciano esce di corsa dal refettorio e Giuliano strappa la lettera dalle mani di Padre Ottavio.

ESTERNO CORTILE COLLEGIO

Luciano legge la lettera della madre.
Voce madre (f.c.): *Luciano caro, ti scrivo con un po' di ritardo, scusami. Il papà mi ha detto che il collegio è molto bello e io mi sento abbastanza tranquilla anche se sto passando un periodo brutto. Ti ho mandato i giornaletti che volevi, sei contento? Oggi ho incontrato Don Luigi che mi ha detto di salutarti tanto. Mi ha raccomandato di dire al papà che sei in ritardo per la prima comunione e alla tua età gli altri bambini l'hanno già fatta. Non so se potrò dirglielo io perché da quando sei partito sono rimasta qui con i nonni. Guarda di ricordarglielo tu. Ho un dente che mi fa impazzire e proprio adesso mi tocca spendere un sacco di soldi. Pazienza, bisogna averne tanta in tutte le cose. Tu comunque non essere triste che la tua mamma ti è sempre vicina. Ti raccomando lo studio. I nonni ti ricordano e il tuo Tell sta bene. Domenica ci vedremo. Ti bacia la mamma.*
I ragazzi escono dal refettorio e Luciano si unisce a loro allegramente.

INTERNO STUDIO

Luciano è colto in un momento particolare. Sul banco ha i giornaletti e la lettera della madre. Prende un quaderno e in bella calligrafia ricopia la prima lettera.
Voce Luciano: *Quaderno delle lettere della mamma... Lettera prima... Teglio, 13 novembre... Luciano caro, ti scrivo con un po' di ritardo, scusami...*

INTERNO CORRIDOIO CHE PORTA AI GABINETTI - NOTTE

Luciano, scalzo, percorre il corridoio e si chiude in gabinetto per leggere i giornali.

INTERNO PARLATORIO

La madre di Luciano è venuta a trovare il figlio: un attimo di attesa e la porta si spalanca; nel silenzio sottolineato da un pendolo l'abbraccio di madre e figlio.

INTERNO RISTORANTE

Madre e Luciano. La donna mangia e il figlio la guarda.
Luciano: *Ti fa ancora tanto male il dente?*
Madre: *Come lo sai che ho avuto male a un dente?*
Luciano: *Me l'avevi scritto nella lettera...*
Madre: *Non me lo ricordavo più... E' vero...* (f.c.) *Me lo son fatto togliere perché mi faceva proprio male... Avevo una paura, sai...*
Luciano: *Dove abita il papà?*
Madre: *Non lo so, Luciano...*
Luciano: *Ti ho fatto diventare triste?*
Madre: *Ma no, sciocchino, non sono triste...*
Luciano (f.c.): *Scusami, mamma...*

INTERNO STAZIONE FERROVIARIA

Madre: *Adesso devi ritornare indietro, Luciano: non hai nemmeno mangiato...*
Luciano: *Abbiamo mangiato tanto oggi... non ho più fame, adesso...*
Madre: *Ma dopo ti verrà...*
Luciano: *Se mi verrà fame mangerò i dolci della nonna...*
Madre (f.c.): *Non mangiarli mica tutti in una volta, ti fanno male sai...*
Luciano: *Ma no... Ne mangerò un po', chiuso in gabinetto, e leggerò i giornaletti nuovi che mi hai portato...*
Madre: *Cosa fai?*
Luciano: *Mi chiudo in gabinetto a leggere i giornaletti, se no me li portano via...*
Madre: *Guarda che sono le otto... Ti sgrideranno se arrivi in ritardo...*
Luciano: *Ancora un minuto... Quanto manca perché arrivi il treno?*
Madre: *Ci vuole tanto, ancora...*
Luciano: *Come sta, Tell?*
Madre: *Come mai non me l'hai chiesto prima? Mi sembrava quasi impossibile che non ti ricordassi di lui...*
Luciano: *E' sempre un cane terribile? Fa ancora arrabbiare la nonna?*
Madre (f.c.): *No, è più calmo... Da quando sei partito sembra cambiato... Forse sente la tua mancanza...*
Luciano: *Anch'io sento la sua mancanza...*
Madre: *Luciano, vai via adesso... è tardi, tesoro...*

Luciano: *E' già passato un minuto?... Quando torni, adesso?*
Madre (f.c.): *Il più presto possibile...*
Luciano: *Prima di Natale?*
Madre: *Spero di sì...*
Luciano: *Va bene, allora adesso vado... Resta seduta così... Non alzarti... Ciao, mamma...*
Madre: *Ciao, Luciano...*

ESTERNO STRADINA - NOTTE

Luciano mentre ritorna verso il collegio incontra una coppia di innamorati. Il ragazzo resta colpito dalla donna che si abbandona ai gesti d'affetto del compagno. L'immagine dei capelli che si sciolgono sono visti al rallentatore. La morbidezza dell'insieme ha stordito Luciano che ha scoperto così che anche la presenza femminile non è estranea alla sua sensibilità.

INTERNO PORTINERIA - NOTTE

Portiere: *Ah, bene! A quest'ora è rientrato il signorino? Dove sei stato?*
Luciano: *Ad accompagnare la mamma...*
Portiere: *Eh, la mamma, la mamma... Vai a cena, va là... prima che se ne accorga qualcuno...*

ESTERNO CORTILE - NOTTE - INTERNO CORRIDOIO - INTERNO STUDIO INTERNO CAPPELLA

Il ritorno al collegio e quello che avviene in queste sequenze è il compimento delle sensazioni provate durante la giornata. In complesso tante cose belle che, ora, in quell'ambiente, sono lontane, come perdute nel tempo e nella memoria. Il percorrere corridoi, il non voler entrare nel salone della ricreazione, l'aprire a caso una porta, l'entrare in chiesa senza sapere dove andare di preciso sono tutto un lasciarsi andare senza farsi domande, sono momenti dove il perché delle azioni potrebbe essere intuito con amarezza solo da chi, non visto, guardasse attentamente.

Nella cappella del collegio Luciano incontra il cane del rettore e lo scambia per il suo, dimentico com'è della realtà del momento.
Luciano: *Tell...*
Padre Ottavio: *Di nuovo tu... Avanti, vieni qui... Anche questa volta il cane ti ha seguito?*
Luciano non risponde.
Padre Ottavio: *Cosa stavi facendo qui? Rispondi!*
Luciano: *Come ha detto?*
Padre Ottavio: *Senti, piccolo... Mi vuoi dire a che gioco stai giocando? Ti diverti a prendermi in giro?*
Luciano: *No, padre...*
Padre Ottavio: *Cerca di non farti più scoprire con questa bestia, capito! E un'altra volta mi farai il piacere di essere puntuale per l'ora di cena, come tutti gli altri... Fila!... Raggiungi i tuoi compagni...*
Luciano: *Se mi lascia il braccio...*

INTERNO SPOGLIATOIO - GIORNO

Danilo: *Ho voglia di dirti una cosa, Luciano...*
Luciano: *Sì, cosa?*
Danilo: *Mi piacerebbe diventare tuo amico...*
Luciano: *Perché no?*

Danilo: *Va bene... Ma tu, prima, mi devi fare una promessa...*
Luciano: *Cioè?*
Danilo: *Per prima cosa non mi devi più parlare con quella faccia da schiaffi che quando ti parlo ti giuro che mi fai girare le scatole... Secondo: alleanza assoluta contro le spie che ci sono qui dentro... e niente segreti, d'accordo?*
Giulio, la spia, segue attentamente il discorso.
Luciano: *D'accordo...* (dopo una pausa) *Danilo...*
Danilo: *Mm?*
Luciano: *Vuoi che ti dica il nostro primo segreto?*
Danilo: *Perché? Ne hai già uno?*
Luciano: *Sì...*
Danilo: *Su, sputa fuori.*
Luciano: *Conosci il « Piccolo Sceriffo » e « Sciuscià »?*
Danilo: *Caspita se li conosco! Non dirmi che ne hai qui!*
Luciano: *Sì...*
Danilo: *Ma lo sai che sono proibiti?*
Luciano: *A casa io li ho sempre letti...*
Danilo: *Anch'io... E' qui che fanno un sacco di storie... Ma tu dove li tieni?*
Luciano: *In camera mia, dentro al comodino ne ho una strage.*
Danilo: *E allora me li impresti tutti.*
Luciano: *Ma se ti ho detto il segreto, certo che te li impresto!*
Danilo: *Ma tu quando li leggi che non ti ho mai visto?*
Luciano: *Di notte...*
Danilo: *Di notte? Dove?*
Luciano: *Chiuso in gabinetto...*
Risate dei due.

INTERNO CORRIDOIO CAMERE DA LETTO

Il castigo a piedi nudi sul pavimento.
Padre Ottavio: *Alzati... Da quanto tempo stai facendo i tuoi comodi, qui dentro?*
Luciano: *Quali comodi?*
Padre Ottavio: *Ricominciamo con le domande... Non hai capito che quando ti parlo esigo una risposta e non un'altra domanda?... Grazie ai tuoi giornaletti questa sera vi ho sistemati in tre... Tu, il tuo amico De Munari e quell'altro che si diverte a fare la spia...*
Luciano: *Prima gli fa fare la spia e poi lo castiga?*
Padre Ottavio: *Quando si tratta di scoprire qualcosa mi diverto moltissimo... Non bado alla forma... Per voi il proibito è come un piatto prelibato... Per te, soprattutto, non è vero?*
Luciano: *Quando facciamo qualcosa senza che lei lo sappia pensa sempre che sia male...*
Padre Ottavio: *Certo... E lo dimostra il fatto che vi nascodevate, entrambi... Queste cose poi si allargano come una macchia d'olio... Si comincia da soli e gli altri seguono, inevitabilmente... Hai freddo?*
Luciano: *No...*
Padre Ottavio: *Dici di no e invece hai freddo... Perché non ti metti le pantofole per le tue spedizioni notturne?*
Luciano: *Non sto mai più di cinque minuti per leggere un giornale...*
Padre Ottavio: *Hai ragione anche tu... Cinque minuti non sono un'ora... Spero comunque che la lezione ti serva anche per il futuro... Vai pure a letto, adesso...*
Luciano: *Me li ridà i miei giornali?*
Padre Ottavio (f.c.): *Ci risiamo. E' la stessa storia del cane... Non la vuoi proprio capire a quanto pare... Senti... Toglimi una curiosità. Come te li procuri questi giornali?*
Luciano: *Me li spedisce la mamma...*
Padre Ottavio (f.c.): *Bene a sapersi... Così da oggi controlleremo anche la tua posta...*

INTERNO DOCCE

Luciano si lava, si sciacqua e ad un tratto scopre nel getto d'acqua qualcosa di nuovo: una sensazione benefica, quasi voluttuosa. La prima sensazione fisica, di piacere, che Luciano scopre.
Padre Giorgio (f.c.): *Luciano... Ma cosa stai facendo? Vuoi prenderti una polmonite? Su, asciugati subito... Sei proprio un bel tipo...*

INTERNO GUARDAROBA

Giuliano (a Luciano): *Ciao...*
Luciano: *Ciao...*
Signorina: *Che numero?*
Luciano: *Trentasette...*
Signorina: *Cosa vuoi?*
Luciano: *Mi dà mutande, maglia, calzini e camicia, quella a quadrettini... anche il fazzoletto e il maglione verde...*
Signorina: *La camicia a quadrettini non c'è... è ancora da stirare... Vuoi quella bianca o quella azzurra?*
Luciano: *Fra quanto è pronta?*
Signorina: *Non lo so... prenditi quella bianca intanto...*
Luciano: *No...*
Signorina: *Io non so proprio come farai a vestirti senza camicia...*
Luciano: *Grazie...*
Luciano sta per uscire dal guardaroba ma decide all'ultimo momento di ritentare.
Suora: *E tu? Che cosa vuoi?*
Luciano: *Siccome ho bisogno della mia camicia a quadrettini... io non posso vestirmi come voglio se non ce l'ho... Me la potete dare?*
Suora: *Ma senti un po', giovanotto... Secondo te come possiamo trovare la tua camicia?*
Luciano: *Beh, non è difficile... Io ho il numero trentasette...*
Signorina: *Se togli il braccio da lì può darsi anche che te la cerchi la tua camicia...*
Donna che cuce: *E tu? Come ti chiami?*
Luciano: *Luciano...*
Donna che cuce: *E quanti anni hai?*
Luciano: *Pochi...*
Donna che cuce: *Ha sentito madre? Mi ha detto che ha pochi anni...*
Suora: *Ma è vero... Ha ragione...*
Signorina: *Fa un piacere, Catina... Attacca due bottoni a questo signorino.*
Suora: *Hai fatto la doccia?*
Luciano (f.c.): *Sì...*
Suora: *Con tutti quei capelli bagnati prenderai del male...*
Luciano: *Lo ha detto anche Padre Giorgio...*
Suora (f.c.): *Eh, eh, lo credo!*
Signorina: *E allora? Perché non te li sei asciugati bene?*
Luciano: *Ma non importa... Si asciugano da soli....*
Donna che cuce: *Hai sentito cosa mi ha risposto, prima, questo ragazzino?*
Signorina: *Sì, ho sentito...*
Suora: *Ma lasciatelo in pace... Non vedete che è timido?*
Luciano: *Io non sono timido!*
Signorina: *Ha ragione, madre... Non è timido, no... E' riuscito a farsi accomodare una camicia senza permessi speciali...*
Donna che cuce: *Ecco, pronta...*
Luciano: *Grazie...*
Donna che cuce: *Prego...*
Suora: *Ciao, giovanotto...*

Luciano: *Ciao...*
Suora: *Cosa c'è ancora?*
Luciano: *Posso tornare qui di nuovo?*

ESTERNO CIMITERO

I ragazzi del collegio seguono un funerale.
Luciano: *Danilo? Ma tu lo sai chi è morto?*
Danilo: *Io? Io no!*
Prete: *In Paradisum deducant te Angeli in tuo adventu.*
Mentre le donne piangono i ragazzi ridono e scherzano tra le tombe. Un grottesco evidente che Luciano osserva con sgomento.

ESTERNO STRADA DI PAESE

I ragazzi ritornano dal funerale.
Luciano (a Padre Giorgio): *Padre, posso comperarmi un'arancia?*
Padre Giorgio: *Via, non è il momento questo... Torna al tuo posto...*
Danilo: *Cosa gli hai chiesto?*
Luciano: *Niente...*
Luciano esce dalla fila ed entra nel negozio di frutta.
Padre Giorgio: *Ehi, tu! Dove vai? Fermi voi...*

INTERNO NEGOZIO FRUTTA

Luciano: *Buongiorno...*
Donna grassa: *Buongiorno... Cosa vuoi?*
Luciano: *Un'arancia... La più grossa...*
Donna grassa: *Scegli... Hai visto che belle? Sono rosse, sai....*
Luciano osserva tra i vetri che la fila è rimasta fuori ad attenderlo e perciò con la paura che il prete gli porti via l'arancia l'addenta avidamente.
Donna grassa: *Ehi, lallà, che fretta... Guarda che ti sporchi tutto... E' buona, almeno?*
Luciano: *Buonissima...*

INTERNO CORRIDOIO - INTERNO CAMERA DI CASTIGO

Luciano percorre il corridoio seguendo Padre Ottavio.
Padre Ottavio: *Fai ancora lo spiritoso! Così il cinema lo perdi anche la prossima domenica... Se credevi di fare il furbo perché al funerale vi ha accompagnato padre Giorgio, ti sei sbagliato, sai! A quanto pare ti piacciono i castighi e ti assicuro che ne farai una indigestione se continui così...*
Apre la porta della camera di castigo spingendovi il ragazzo.
Padre Ottavio: *Buono e in silenzio. Vengo a prenderti fra due ore, capito?*
Esce dalla stanza e Luciano dopo avergli fatto una pernacchia fa pipì sul muro.

INTERNO STUDIO

Padre Guido (f.c.): *Luciano; ps, ps, Luciano... C'è il papà... E' fuori in sala che ti aspetta...*

INTERNO PARLATORIO

Padre: *Ciao, giovanotto, come va?*
Luciano: *Bene...*
Padre: *Non ti aspettavi di vedermi oggi, vero?*

Luciano: *No, papà... Come mai? Ti aspettavo domenica prossima...*
Padre: *Però, sbaglio o ti sei fatto più grande?*
Luciano: *Può darsi...*
Padre: *Vogliamo sederci in qualche posto?*
Luciano: *Se vuoi ci mettiamo qui...*
Padre: *Posso stare con te solo qualche minuto...*
Luciano: *Perché? Devi andare via subito?*
Padre: *Eh, sì... Sono di passaggio... Ne ho approfittato perché ho comperato la macchina...*
Luciano: *Ah, sì? Ci tenevi tanto... Di che colore è?*
Padre: *Oh, niente di speciale... E' una seicento grigia... E' stata un'occasione.*
Rumore di porta.
Due ragazzi: *Buonasera...*
Padre: *Buonasera...*
Luciano: *Allora? Cosa devi dirmi?*
Padre (f.c.): *Ecco, Luciano... Si tratta di questo: io devo chiederti un piacere. So che non sarai troppo contento anche perché forse non te lo aspettavi...*
Luciano: *Se posso, volentieri...*
Padre (f.c.): *Certo che puoi... Non è mica niente di straordinario... E' che, vedi, sono sorte alcune complicazioni improvvise a casa con la mamma...*
Luciano: *Perché? Sta male?*
Padre (f.c.): *No, non si tratta di questo... come ti posso dire... Il fatto è che, siccome tu lo sai, no, io non abito più lì nella casa di prima e allora mi trovo al momento un po' spaesato, capisci... Insomma, Luciano, non possiamo passare le vacanze assieme come ti avevo promesso... Beh, guarda... Ho parlato di questo anche con il padre Rettore... Mi ha detto che qualche tuo compagno dovrà rimanere in collegio quindi, come vedi, non è che sarai proprio solo del tutto...*
Luciano: *Ma se tu non puoi, potrei andare dalla mamma...*
Padre: *No, Luciano, anche questo è impossibile...*
Luciano: *Perché?*
Padre: *Perché ho piacere che per il momento tu stia lontano da casa.*
Luciano: *Da quale casa?*
Padre (f.c.): *Da quale casa? Da me... Da tua madre... Da tutti, insomma...*
Luciano: *Ma perché papa...*
Padre: *Non cominciamo con i perché... non si può sempre rispondere a tutte le domande così... Io ti chiedo solo di capirmi e di restare in collegio... Non ti chiedo altro...*
Luciano: *Non è poco quello che mi chiedi...*
Padre (f.c.): *Lo so e forse un giorno lo capirai meglio, anche se adesso ti sembra che possa avere torto...*
Luciano: *Potrei però andare dai nonni come ho sempre fatto.*
Padre (f.c.): *No, Luciano, scusami se insisto, ma è no... I tuoi nonni sono delle bravissime persone, non dico di no, ma in questo momento anche loro sono i meno indicati per parlarti di quello che sta accadendo, credimi...*
Luciano: *Ma che cosa sta accadendo, papà?*
Padre (f.c.): *Non sta accadendo niente di speciale e soprattutto nulla che ti possa interessare da vicino.*
Ragazzo che passa (a Luciano): *Ciao...*
Luciano (al padre): *Senti: la mamma ti ha parlato di Don Luigi?*
Padre: *Di don Luigi?*
Luciano: *Sì, per la mia prima comunione...*
Padre (f.c.): *Ah, sì, sì... Beh, credo che si possa sistemare la questione dopo le vacanze di Natale. Non appena sarò più tranquillo ne parlerò a qualche sacerdote che ti prepari. Ti va l'idea di farla qui?*
Luciano: *Per me... Hai chiesto di me a qualche padre?*
Padre (f.c.): *Non personalmente... Non ho mai avuto tempo... So che a casa sono arrivate delle note sul tuo comportamento...*

Luciano: *Le hai lette?*
Padre: *Sì, le ho lette...*
Luciano: *E cosa dicevano?*
Padre: *Niente di speciale... Dicono che sei un ragazzo chiuso, strano, che non giochi mai o che giochi poco... Ma insomma? Cosa sono queste sciocchezze?*
Luciano: *Non hanno detto delle sciocchezze...*
Padre: *Eh, ma insomma! Cosa c'è che non va? Dio... Dio... Cosa ti manca qui dentro? Me lo vuoi dire? Compagnia ne hai?...* (f.c.) *No... Compagnia non ne hai... Va bene... Allora avrai amici? Ma perché dici sempre di no?*
Luciano: *Non urlare, ci sono i ragazzi che studiano di là....*
Padre (f.c.): *Luciano, dai, non farmi arrabbiare... Dimmi: cosa ti manca qui dentro?*
Luciano: *Non sono a casa mia.*
Padre (f.c.): *Questo lo capisco, ma non è mica per sempre... finché le cose si sistemano, poi si vedrà...*
Luciano: *Non torni domenica?*
Padre: *No, te l'ho già detto... Siamo venuti apposta ad avvisarti...*
Luciano: *Ah! Perché non sei venuto solo?*
Padre: *No, sono in compagnia di una signora... anzi, se vuoi te la presento... Cosa fai? Perché ti alzi?*
Luciano: *Devo andare, adesso...*
Padre: *Devi andare? E dove devi andare?*
Luciano: *Ho i miei compiti da finire.*
Padre: *Luciano! Perché fai così?*
Luciano: *E tu?*

INTERNO STUDIO

Padre Guido, che regola l'uscita dei ragazzi, invita Luciano e un altro compagno, Luigi, a recarsi al confessionale. In quel preciso momento Luciano si rende conto che nessun sacerdote si è ancora accorto della sua totale impreparazione alla comunione e alla confessione. Il ragazzo che ha appena lasciato suo padre sostenendo una conversazione penosa non ha al momento la naturalezza di dire apertamente che non può confessarsi. La perplessità di fronte all'invito e l'insistenza del compagno che lo incita a sbrigarsi, inducono Luciano a prendere il libretto e a uscire dallo studio.
Danilo: *Cum duobus milibus militum et viginti tribus...*
Padre Guido (a Danilo): *Cosa c'è che non capisci?*
Danilo: *Quel viginti tribus... Sono venti tribù?*
Padre Guido: *Tribus, Danilo... non tribubus...*
Danilo: *Ma qual è il nominativo?*
Padre Guido: *Va' al tuo posto: vergognati!*
Luciano (a Rosario): *Rosario? Perché vanno tutti a confessarsi?*
Rosario: *Tutti santi, caro mio, prima delle vacanze! Stasera confessione generale, domani comunione...*
Padre Guido: *Mainardi e Ambrosio: andate anche voi e fate svelti... che la confessione non diventi un pretesto per perdere tempo...*
Rosario: *Cosa stai là impalato? Vatti a lavare l'anima!*
Luciano: *Ma...*
Luigi: *E allora? Ti te movi, dai...*
Rosario: *L'albero a cui tendevi la pargoletta mano...*
Padre Guido (a Luciano): *Ti raccomando! Svelto, eh!*

INTERNO CAPPELLA COLLEGIO

Voce Luciano (mentre legge i peccati): *Ho sempre recitato le orazioni il mattino e la sera? Ho acconsentito a pensieri, affetti, desideri impuri? Ho commesso azioni*

vergognose contro la castità? Da solo? Con altri? Ho usato modestia nel vestirmi e nello spogliarmi? Ho letto giornali contrari alla fede e alla religione?
Luciano (a Luigi): *Io esco un momento...*
Luigi: *Dove vai?*
Luciano: *In gabinetto...*
Luigi: *Ti aspetto?*
Luciano: *No, non occorre...*

INTERNO TOILETTE

Chiuso nella toilette sudicia Luciano attende che Luigi esca dalla chiesa per poi poter rientrare nello studio.

INTERNO LAVABI

Danilo (dando un calcio alla porta del gabinetto): *E chiuditi porca miseria!* (canticchiando) *Siamo vicini alla vigilia dopo c'è la partenza e il collegio resta senza la Divina Provvidenza...*
Luciano: *Perché?*
Danilo: *Senza la grana, no! Ciao musoduro...*

INTERNO CORRIDOIO CAMERE DA LETTO

Rosario (a Padre Ottavio): *Ah, padre! Se l'avesse visto! Tutto insanguinato, perché il mostro gli era saltato addosso... Lui è caduto e poi si è alzato... La donna si è seduta svenuta e allora lui ha preso la pistola perché il mostro era andato verso la donna e dopo, dopo...*
Padre Ottavio: *Piano, piano... non gesticolare...*
Rosario: *Padre, insomma che bello!*
Padre Ottavio: *Su, basta! Andiamo a letto, adesso!*
Rosario: *Sì, sì, padre, ma vada a vederlo!*
Luciano passa accanto a Padre Ottavio: i due si guardano con sfida in silenzio.

INTERNO CAMERA DA LETTO A TRE

Masimo (a Luciano): *Ti sei lavato i denti?*
Luciano: *Sì...*
Massimo: *Perché te li lavi di sera?*
Luciano: *Così...*
Massimo: *Io non me li lavo neppure di mattina...*
Maurizio (f.c.): *Perché sei un porco! Cosa vuoi lavarti i denti che non ti lavi nemmeno il viso!*
Al baccano improvviso si apre la porta ed entra Padre Ottavio.
Padre Ottavio: *Cosa sta succedendo qui dentro?* (f.c.): *Volete passare qualche oretta in corridoio così vediamo se vi addormentate prima?... Mainardi! Sei sempre tu, vero?*
Luciano: *Sì...*
Padre Ottavio: *Se sento un'altra parola ti butto fuori...*
Esce dalla stanza e spegne la luce.
Massimo: *Perché gli hai detto che sei stato tu se non era vero?*
Luciano: *Non mi va di dir la verità a certa gente...*
Massimo: *Boh...*

PRIMO SOGNO

Luciano sogna di trovarsi in una barca in compagnia di un vecchio che non parla mai. E' caldo e l'acqua scorre con una calma quasi oppressiva. Ad un tratto Luciano scorge un mulino abbandonato. Sulla passerella appare la madre vestita di nero; egli vorrebbe fermare la barca ma non riesce a gridare: poi la madre scompare. Improvvisamente si trova in un prato, corre verso qualcosa; arriva in una radura e la visione è netta, precisa: la sua casa non esiste più, solo mura distrutte tra un verde sereno e disinteressato. Il risveglio: i ragazzi dormono tranquillamente, la realtà del suo stato d'animo è conosciuta solo da lui che è il protagonista di un dramma sconosciuto a tutti.

INTERNO CAPPELLA COLLEGIO

Comunione generale dei ragazzi.
Giovanni (a Luciano): *Non fai la comunione oggi?*
Luciano: *No...*
Giovanni: *Perché? Ieri non ti sei confessato?*
Luciano: *Sì... ma stamattina ho mangiato...*
Giovanni: *Potevi fare a meno...*
Luciano alza le spalle.

INTERNO PARLATORIO

Partenza per le vacanze.
Danilo (alla madre): *Posso andar dalla zia caso mai...*
Madre: *Alora, Toni, bisognaria avertirla, magari co una telefonada.*
Padre: *Ti lo sa che mia sorela la se sempre stada soferente... e po' per quindese giorni no ne par che sia el caso...*
Sorella Maurizio: *Ma la sufficienza c'è o non c'è?*
Murizio: *Sì, sì...*
Madre Danilo: *Ma lu ghe tegniva tanto... No se vero, Danilo? Ti sa che to cugin se arrivà da Milan?*
Danilo (ai genitori): *Aspeta, mama... vengo subito...*
(a Luciano): *Quando vengono a prenderti? Nel pomeriggio?*
Luciano: *Forse... Te ne vai, tu?*
Danilo: *Eh, sì... Vieni che ti presento mio padre e mia madre...*
uciano: *Danilo...*
Danilo: *Sì? Cosa c'è?*
Luciano: *Me li presenti un'altra volta i tuoi genitori...*
Danilo: *Un'altra volta? E perché?*
Luciano: *Così...*
Danilo: *Senti, Luciano, non ricomincerai un'altra volta con i tuoi così... Dimmi subito perché non vuoi che ti presenti mio padre e mia madre...*
Luciano: *Io non vado a casa per Natale...*
Danilo: *Cosa? E cosa hai combinato?*
Luciano: *Niente...*
Danilo: *E allora perché, prima, mi hai detto che forse venivano a prenderti nel pomeriggio?*
Luciano: *Non lo so...*
Danilo: *Che begli amici! NON... LO... SO... E me lo dici così! Come se lo dovessi sapere io?*
Luciano: *No... non è questo che volevo dirti... volevo solo...*
Danilo: *Ma sì... ma sì... Allora arrivederci...*
Luciano: *Danilo...*
Danilo: *Cosa c'è ancora?*

Danilo: *E allora?*
Luciano: *Io non mi so spiegare...*
Luciano: *Niente...*
Danilo: *Allora ciao...*

INTERNO SALA RICREAZIONE

Ricreazione a tre.
Luciano (giocando a monopoli): *Sette... un due tre quattro cinque sei sette... imprevisti... Dovete pagare 5.000 lire per ogni stabile che possedete, 2.000 lire per ogni casa, 5.000 per ogni albergo... accidenti! Basta! Ho perso tutto... sbancato...*
Daniele: *Ne facciamo un'altra?*
Luciano: *No, no, basta... Giocate voi adesso... Non ho più voglia.*
Daniele: *Come vuoi...* (f.c.) *Per fortuna che io domani taglio la corda. Porca miseria! Quando ti metti a contare i giorni prima delle vacanze non ti passano mai...*
Luigi il grasso: *Lo sai cosa si deve fare? I giorni non si devono contare mai. L'anno scorso avevo cominciato a segnarli sul calendario per tutto l'anno e ti giuro che non passavano più. Le ore erano diventate il doppio...*
Daniele (f.c.): *Certo che in tre non si sta mica male qui dentro. Niente più orari... Padre Ottavio che è andato in vacanza... Gli altri preti sono quasi tutti spariti... Non vedi che abbiamo tutto il collegio a nostra disposizione?*
Luigi il grasso: *A me basta che mi dànno da mangiare...*
Daniele: *Ti consoli con poco tu...*
Luigi il grasso: *Cosa vuoi che faccia? A me il mangiare mi consola!*
Daniele: *Di' guarda quello! Luciano! Sei diventato matto?*
Luciano si è disteso per terra e fa alcune capriole.
Luciano: *Sììììì...*
Risate dei due ragazzi.

INTERNO REFETTORIO A TRE

Luigi il grasso: *Quando parti Daniele?*
Daniela: *Domani mattina...*
Luigi il grasso: *Beato te...*
Luciano: *Perché stai qui?*
Luigi il grasso: *Perché abito lontano.*
Luciano: *E per questo ti lasciano qui?*
Luigi il grasso: *No... E' anche perché qui l'aria mi fa bene ai polmoni... Hanno sempre detto che più che sto in collegio meglio è...*
Daniele: *Ma per Natale potevano portarti a casa, no?*
Luigi il grasso: *Mica è colpa mia se devo stare qui? No! E allora?*
Daniele: *E tu, Luciano, stai qui tutte le vacanze?*
Luciano: *No, mi vengono a prendere prima di Natale...*
Entra una donna delle cucine.
Donna delle cucine (Maga Sabina): *Avete finito di mangiare? Su che sparecchio...*
Daniele: *Maga Sabina, non le par vero che siamo solo in tre, eh?*
Maga Sabina: *Eh, tu, tu... Taci va... State qua tutti e tre voialtri durante le vacanze?*
Daniele: *Ma lei vuole scherzare, maga! Qui dentro ci sta solo Luigi, perché è scemo... Non è vero, Luciano che Luigi è scemo?*
Luigi il grasso: *E dagliela...*
Luciano: *No che non è vero...*

INTERNO SCALE - CORRIDOIO - CAMERA DA LETTO - 2° SOGNO

La camera di Luciano è deserta. I letti sono disfatti, l'unico intatto il suo. Il sogno che segue è la traduzione della sua solitudine: strade vuote, finestre chiuse, archi, e

sole, tanto sole. Quel sole deve avere un significato, tutto quel bianco accecante, quel bianco verso il quale Luciano si sente trasportare nel sogno come se stesse volando. E quel colombo che all'improvviso vola da una finestra e lui che diventa bianco come il sole che lo stava riscaldando devono avere un significato. Il sogno era triste all'inizio: cosa significherà quella trasformazione che ha colmato la solitudine nel sogno? Luciano si risveglia ma non capisce. Qualcosa sta accadendo in lui: qualcosa che egli, da solo, sta facendo; cosa resta per aggrapparsi, a chi potrebbe confidarsi ancora? Non c'è più nessuno. Luciano ha bisogno di essere amato, un amore da fanciullo, sì, ma pur sempre un amore; non avendolo e sentendone una necessità spasmodica si innamorerà, se sarà il caso, anche di un'immagine. Con un'immagine è certamente più facile parlare che con gli uomini.

INTERNO CAPPELLA COLLEGIO

La mattina seguente, durante l'elevazione. Luciano è in chiesa con il sagrestano, Daniele e Luigi. Il sagrestano si trova in un banco opposto al suo, Daniele si sta confessando, Luigi sta servendo messa. Luciano osserva il sagrestano che si addormenta. Daniele ha raggiunto il suo posto per la penitenza. Cosa si diranno prete e ragazzi dietro quella grata? Il desiderio di accostarsi per parlare di sé è diventato pressante, indispensabile. Ma per accostarsi bisognerà pur dire qualche peccato: Luciano ha preparato la lista dei peccati da riferire cancellando tutti quelli che non solo non aveva mai commesso, ma che in cuor suo era convinto di non commettere mai.

Don Gino: *In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti... Sia lodato Gesù Cristo.*

Luciano: *Sempre sia lodato...*

Don Gino: *Da quanto tempo non ti confessi?*

Luciano: *E' tanto...*

Don Gino: *Cosa devi dirmi, sentiamo...*

Luciano (legge i peccati sul libretto): *Ho tralasciato le preghiere del mattino e della sera... Ho letto giornali contrari alla fede e alla religione... Ho pregato male... Ho chiacchierato... Ho disubbidito ai miei superiori... Ho mancato loro di rispetto... E poi dico sempre bugie... Non ho fatto altro* (Chiude il libretto).

Don Gino: *Va bene... Ti raccomando le preghiere del mattino e della sera. Che giornali hai letto?*

Luciano: *Giornali che Padre Ottavio ha detto che sono brutti... Me li ha portati via tutti...*

Don Gino: *Come hai fatto a procurarti questi giornali?*

Luciano: *Me li mandava la mamma...*

Don Gino: *Se Padre Ottavio te li ha portati via ha fatto bene. Avrà avuto le sue ragioni... E con i tuoi compagni come ti comporti?*

Luciano: *Insomma, non ho amici...*

Don Gino: *Neanche uno?*

Luciano: *Sì, uno sì... ma adesso non siamo più amici...*

Don Gino: *Perché?*

Luciano: *Così...*

Don Gino: *Spiegami... Come così...*

Luciano: *Lui non mi capisce e allora non andiamo d'accordo...*

Don Gino: *Che strano che sei... Sembra che tu voglia nascondermi qualcosa...*

Luciano: *Io non nascondo nieente...*

Don Gino: *Va bene, va bene... Meglio così... Mi raccomando la comunione... Ti comunichi spesso?*

Luciano: *No...*

Don Gino: *Lo vedi? Non devi fare così... Domani è Natale... Ti comunicherai almeno il giorno di Natale?...*

Luciano: *Sì, padre...*

Don Gino: *Dirai per penitenza tre pater, tre ave e tre gloria... Misereatur tui omnipotens...*
Luciano: *Padre...*
Don Gino: *Dimmi, caro...*
Luciano: *Io non sono contento.*
Don Gino: *Non sei contento?*
Luciano: *Mi sento solo...*
Don Gino: *Ma per forza che sei solo... non preghi, non fai la comunione, non ti confessi... Gesù non vuole bambini come te...*
Luciano: *Perché non vuole bambini come me?*
Don Gino: *Perché tu non vuoi Gesù... Se tu facessi la comunione ogni mattina lo sentiresti in te e troveresti un amico... Come ti chiami?*
Luciano: *Luciano.*
Don Gino: *E allora Luciano tu farai la comunione e poi tornerai da me più spesso, hai capito?*
Luciano: *Sì, padre.*
Don Gino: *Misereatur tui... Recitiamo assieme l'atto di dolore. Mio Dio mi pento e mi dolgo con tutto il cuore dei miei peccati perché peccando ho meritato... Luciano? E l'atto di dolore?*
Luciano: *Non me lo ricordo più, padre...*

INTERNO CAPPELLA COLLEGIO

Il giorno di Natale.
Luciano si accosta alla comunione per la prima volta acquietando così momentaneamente la sua disperata solitudine.

INTERNO DIREZIONE

Rettore: *Ma non si è accorto nessuno?*
Don Paolo: *E chi poteva accorgersene? Io stesso gli ho dato la comunione tutte le mattine... Con quel visetto d'angelo ha ingannato vergognosamente tutti... Accostarsi all'altare senza preparazione, sono cose da pazzi...*
Rettore: *Padre Ottavio mi ha detto che il bambino è molto chiuso, strano... ma non pensavo fino a questo punto...*
Don Paolo: *Ma lo ha fatto per disprezzo! Me l'ha detto Don Gino, il sacerdote che lo confessa. Il ragazzo gli ha ripetuto almeno cento volte che qui dentro non si trova bene e che non ha nessun amico.*
Rettore: *Sì, ma questo non mi sembra possa giustificare il suo atteggiamento... Così, se io non avessi ricevuto questa lettera di suo padre, quel ragazzo avrebbe continuato a comunicarsi fino a chissà quando!*
Don Paolo: *Mi farà almeno il piacere di chiamare suo padre!*
Rettore: *Don Paolo, io credo che sia meglio mettere a tacere ogni cosa... Non è poi la fine del mondo...*
Don Paolo: *Ma lei deve pensare agli altri, padre... Ormai i ragazzi sono quasi tutti tornati dalle vacanze... Lei immagina quello che accadrebbe se venissero a sapere cosa ha fatto quell'incosciente?*
Rettore: *Perché? Secondo lei dovrebbero saperlo?*
Don Paolo: *Oh, guardi... Secondo me dovrebbero saperlo tutti!*
Rettore: *Ma perché?*
Don Paolo: *Da elementi simili ci si può aspettare qualsiasi cosa... Lei cosa intendere fare?*
Rettore: *Per me... Faccia lei... Lo prepari alla comunione come se niente fosse accaduto e vorrà dire che farà la prima comunione come ha deciso suo padre...*

INTERNO ANONIMO

I pulcini bianchi accettano il pulcino nero senza scomporsi. Il colore, nel loro caso, è solo esteriorità.

Luciano: *Guardali, guardali come si stringono...*
Luigi il grasso: *Per forza, hanno paura...*
Luciano: *Paura? Non gli faccio mica male... Non sono belli?*
Luigi il grasso: *Insomma...*
Luciano: *Sì, che sono belli... Guarda, adesso metto dentro questo pulcino nero: vediamo se mangia con loro...*
Luigi il grasso: *Sarà...*
Luciano: *Non sarà... E'... Sta' a vedere...*

INTERNO CAPPELLA COLLEGIO

Luciano è privato dell'ostia di fronte a tutti i suoi compagni. Ha capito che i sacerdoti l'hanno scoperto e soprattutto ha capito che di lui nessuno ha capito niente. Non occorre perciò indugiare ancora in quella chiesa, diventata ad un tratto teatro, dove lui è l'unico a recitare per gli altri. Si alza dal banco ed esce dalla chiesa forse per sempre.

Indicazioni di sceneggiatura e dialoghi

I FATTI LE OPINIONI

Il XXIII prevedibile festival di Cannes

Il XXIII Festival Internazionale del Film si è svolto a Cannes nel tradizionale mese di maggio e si è concluso distribuendo premi agli uni e agli altri, fra la trentina di film in concorso nella manifestazione ufficiale, secondo l'elenco che qui sotto riportiamo. Va detto subito che dire « festival di Cannes » ha oggi uno speciale significato, perché — anche in seguito agli avvenimenti del '68 — la manifestazione è arricchita dalla « Quinzaine des Réalisateurs » patrocinata dal gruppo di autori francesi che si costituì due anni or sono e che è emanazione degli Etaux Généraux du Cinéma Français, ed è rafforzata dalle proiezioni che si susseguono senza interruzione e senza ordine nelle sale pubbliche della città; inoltre anche quest'anno si è svolta la nona « Semaine internationale de la critique », organizzata dalla associazione della critica cinematografica francese.

Dal punto di vista culturale e « artistico » ormai da diversi anni il festival di Cannes — nella sua sezione ufficiale —, senza scelte critiche, senza una vera selezione, col mercanteggiamento dei premi finali e con una giuria fatta più nel segno di una rappresentanza diplomatica, mondana, ufficiale che nel quadro di una valutazione critica, non ha alcun significato: il suo peso è soltanto commerciale, come « lancio » per un mercato — francese e, in genere, continentale — che preme a tutte le grandi industrie cinematografiche. E tutto ciò non diverrebbe, in fondo, colpevole, se Cannes non continuasse a pretendere una veste — appunto culturale e artistica, coi premi assegnati, sulla carta, in base alla qualità e all'arte — cui non è assolutamente in grado di tener fede. Perché non chiamare le cose col proprio nome, a vantaggio di che cosa pretendere di dar via per « arte » (come se l'arte fosse merce abbondante e facile) una grossa e importante impalcatura che si giova di tutt'altro e mira a tutt'altro? Del resto la « settimana della critica » è appunto da nove anni una specie di zona franca ospitata e appoggiata dal festival: una selezione accurata, di scoperta, che i colleghi francesi unitariamente compiono, favoriti da quel grande centro di smistamento per la produzione e la circolazione cinematografica d'autore che è ancor oggi Parigi. Le scelte non sempre sono da condividersi (in assoluto: a noi mancano quasi sempre i termini di confronto), ma quasi ogni volta rispettabili. E la « settimana » è diventata il fiore culturale all'occhiello della mondanità e del mercato di Cannes. Poi si è aggiunta la « quindicina degli autori », nel segno della non-selezione, cioè dell'accettazione indifferenziata di ciò che registi di tutto il mondo desiderano proiettare ai critici e ovviamente ai distributori e ai produttori presenti a Cannes (c'è da dire — stando a una testimonianza pubblica riguardante *Vento dell'est* di Godard — che qualche volta i film arrivano anche *contro* il parere degli autori): quest'anno i film della « quindicina » sono stati circa ottanta, e si sono aggiunti alla decina della settimana della critica, così da provocare fra i due gruppi una polemica non priva di « fair play », ma non per questo meno aspra: « settimana » e « quindicina » si rivolgono infatti allo stesso pubblico (anche se il pubblico vero è abbastanza lontano da entrambe, seguìte per lo più dai giornalisti), hanno i loro uffici nella sede del festival, e i problemi di concorrenza che — a quel che si è saputo — non sono sorti al momento di organizzare, sono però balzati fuori clamorosamente allorché s'è visto che le proiezioni si susseguivano e si sovrapponevano una sull'altra fino al parossismo. Il festival organizza poi direttamente un « mercato » (che a quel che si dice ha avuto quest'anno un giro di affari di oltre tre miliardi di lire), mentre un altro ampio commercio — non di rado ba-

sato su film del tutto o in buona parte pornografici — è in corso a tutte le ore nelle varie sale della città, a poca distanza dalla sede del festival.

Stando così le cose è evidente che la caratteristica più significativa e oggi probabilmente irripetibile del festival di Cannes nel suo complesso è quella di essere una grande e disponibile fiera della pellicola, in grado di dare una certa misura della situazione internazionale del mercato e dell'industria: nessun vero confronto di idee e di tendenze culturali, però, nessun approfondimento, nessuna riflessione e — al limite — nessuna precisa conoscenza, dal momento che nessun elemento viene fornito perché sulla bancarella dei duecentocinquanta-trecento film in quindici giorni le scelte possano avvenire con qualche attendibilità.

Ecco anche perché, in tale situazione, è del tutto ingiustificato l'entusiasmo nazionalistico con cui mezzi di informazione di ogni tendenza, in Italia, hanno raccolto e rilanciato la notizia dei tre premi assegnati dal festival a film e attori italiani. Non che *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Elio Petri non meriti una segnalazione, e che Mastroianni e Ottavia Piccolo non abbiano bene interpretato i loro personaggi, in film per altro mediocri quali *Dramma della gelosia* di Scola e *Metello* di Bolognini: ma perché tutto si riconduce a una distribuzione artificiosa di riconoscimenti che hanno un significato soltanto negli scambi commerciali. Le grandi case di produzione e di distribuzione americane — che, attraverso passaggi non sempre a tutti noti, hanno oramai il predominio sul mercato internazionale — erano presenti al festival in maniera massiccia al di là, ovviamente, della qualità dei rispettivi film e al di là delle rispettive nazionalità. Così è pura coincidenza che tra i film premiati qualcuno sia anche meritevole: ad esempio non lo è *M.A.S.H.* di Robert Altman, che ha ottenuto la « Palma d'oro » e che dopo i primi dieci minuti divertenti si rivela un mediocre racconto d'avventure pseudocomiche (di un genere caro un tempo al trio Hope-Crosby-Lamour) e soprattutto di equivoca propaganda militaristica. Poche le opere di qualità e comunque di interesse del festival ufficiale: ricorderemo, senza ordine, *Tristana* di Luis Buñuel e *En Passion* (Passione) di Ingmar Bergman ('fuori concorso'), *Magasiskola* (t.l.: Alta scuola *ovvero* I falchi) dell'ungherese István Gaál e *O alienista* ovvero *Azyllo muito louco* (t.l.: L'alienista *ovvero* Azyllo tutto matto) del brasiliano Nelson Pereira Dos Santos, *Indagine* di Elio Petri e *Elise ou la vraie vie* (t.l.: Elisa o la vita vera) di Michel Drach, *Krajobraz po boitwie* (t.l.: Paesaggio dopo la battaglia) di Andrzej Wajda e *Ovoce stromu rajskych jime / Le fruit du Paradis* di Vera Chytilová; a parte la «buona volontà» di qualche altro film — *Malatesta* del tedesco Peter Lilienthal, *Leo the Last* (Leone l'ultimo) dell'inglese John Boorman, *Harry Munter* dello svedese Kjell Grede, *Don Segundo Sombra* dell'argentino Manuel Antin, *¡Vivan los novios!* di Luis Berlanga, *Mictlan* del messicano Raul Kamffer — restano una ventina di film da rapidamente dimenticare e, per differenti motivi, pretenziosi, sbagliati, falsi, inadeguati a fornire una prova valida della propria ragione d'essere.

Quali insegnamenti trarre dal XXIII festival di Cannes? Non molti di nuovi, diciamolo subito. Le confusioni nelle idee e nella organizzazione non sono di oggi, gli « assorbimenti » delle opposizioni da parte di chi ha il bastone di comando riescono soprattutto quando gli oppositori *desiderano* lasciarsi assorbire, come appunto accade a Cannes, dove al massimo si lanciano (è accaduto quest'anno) minacciosi proclami... per il futuro. Non da oggi sosteniamo che i festival pubblicitari, commerciali, competitivi hanno fatto il loro tempo; non da oggi sosteniamo che i festival in generale e specialmente in Italia sono troppi — almeno quelli non dedicati a « generi » particolari —, che troppo denaro pubblico viene speso senza un effettivo potenziamento delle manifestazioni più serie e sulla via di vero rinnovamento — Venezia e Pesaro, per esempio —, non da oggi riteniamo che il problema principale — cui i festival culturali possono portare un loro fondamentale contributo, e che si riconduce a una delle migliori giustificazioni alla loro esistenza — è quello della circolazione più ampia di opere non sostenute dalla distribuzione commerciale. E di questo e d'altro, con la necessaria chiarezza, si potrà e si dovrà riparlare.

Nella « Settimana della critica » vanno ricordati *Misshandlingen* di Lasse Forsberg, *Eloge du Chiak* di Michel Brault e *Les*

voitures d'eau di Pierre Perrault, *Soleil O* di Med Hondo, *Remparts d'argile* di Jean-Louis Bertuccelli, *Kes* di Kenneth Loach, oltre a *Ice* di Robert Kramer, *Camarades* di Main Karmitz, *Vrane* di Giordan Mihić e Ljubiša Kozomara, *On voit bien que c'est pas toi* di Christian Zarifian, *O cerco* di Antonio De Cunha Telles, *Warm in the Bud* di Rudolph Caringi.

Nella « Quindicina degli autori » si devono soprattutto menzionare, fra gli inediti, *La hora de los niños,* messicano, di Arturo Ripstein; *Reconstituirea,* rumeno, di Lucian Pintilie; *Lisice*, jugoslavo, di Krsto Papic; *La chambre blanche, Q-bec My Love, Mon amie Pierrette,* canadesi, di Jean-Pierre Lefebvre; *Vent d'est,* italo-franco-tedesco, di Jean-Luc Godard; *Caliche sangriento,* cileno, di Helvio Soto; *Paradise Now*, inglese, di Sheldon Rochlin; *À nous deux, France,* franco-ivoriano, di Désiré Ecaré; *A Married Couple,* canadese, di Allan King; *L'escadrom Volapuk*, francese, di René Gilson; *James ou pas*, svizzero, di Michel Soutter, *Don Giovanni*, italiano, di Carmelo Bene; *Struktura krysztalu*, polacco, di Krzysztof Zanussi. (SAM TERNO)

Durante il XXIII Festival Internazionale di Cannes, svoltosi dal 2 al 16 maggio 1970, sono stati presentati in concorso 30 lungometraggi di 17 Paesi e 11 cortometraggi di 8 Paesi.

I lungometraggi in concorso erano: *Don Segundo Sombra* di Manuel Antin (Argentina); *O palacio dos Anjos* (t.l.: Il palazzo degli Angeli) di Walter Hugo Khouri (Brasile); *O Alienista* ovvero *Azyllo muito louco* (t.l.: L'alienista) di Nelson Pereira dos Santos (Brasile); *Ovoce stromu rajskych jime / Le fruit du Paradis* di Vera Chytilová (Cecoslovacchia-Belgio); *Les choses de la vie* (L'amante) di Claude Sautet (Francia); *Le dernier saut* (Indagine su un parà accusato di omicidio) di Edoard Luntz (Francia); *Hoa-Binh* (t.l.: Hoa-Binh) di Raoul Coutard (Francia); *Elise ou la vraie vie* (t.l.: Elisa o la vita vera) di Michel Drach (Francia-Algeria); *Leo the Last* (Leone, l'ultimo) di John Boorman (Gran Bretagna); *Buttercup Chain* (t.l.: La collana di ranuncoli) di Robert Ellis Miller (Gran Bretagna); *Hatimoni* (t.l.: Il sognatore) di Dan Wolman (Israele); *Metello* di Mauro Bolognini (Italia); *I Tulipani di Haarlem* di Franco Brusati (Italia); *Dramma della gelosia... tutti i particolari in cronaca* di Ettore Scola (Italia); *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Elio Petri (Italia); *Krajobraz po bitwie* (t.l.: Paesaggio dopo la battaglia) di Andrzej Wajda (Polonia); *El Ard* (t.l.: La terra) di Youssef Chanine (R.A.U.); *Malatesta* di Peter Lilienthal (Repubblica Federale Tedesca); *M.A.S.H.* (M.A.S.H.) di Robert Altman (Stati Uniti); *Tell me That You Love me, Junie Moon* (t.l.: Dimmi che mi ami, Junie Moon) di Otto Preminger (Stati Uniti); *The Strawberry Statement* (Fragole e sangue) di Stuart Hagmann (Stati Uniti); *Harry Munter* (t.l.: Harry Munter) di Kjell Grede (Svezia); *Voyage chez les vivants* (t.l.: Viaggio fra i vivi) di Henry Brandt (Svizzera); *Une si simple histoire* (t.l.: Una storia così semplice) di Abdel Tif Ben Ammar (Tunisia); *Magasiskola* (t.l.: Alta scuola, *ovvero* I falchi) di István Gaál (Ungheria).

I cortometraggi in concorso erano: *El diablo sin dama* (t.l.: Il diavolo senza signora) di Eduardo Calcagno (Argentina); *Smrtici vone* (t.l.: Il profumo mortale) di Vaclav Bedrich (Cecoslovacchia); *Comme ladrons en foire* (t.l.: Come i ladri in fiera) di Edmond Freess (Francia); *Kaleidoski* di Jacques Ertaud (Francia); *Un temps pour la memoire* (t.l.: Un tempo per la memoria) di Georges Pessis (Francia); *Gipsy Pentecost (The Feast of St. Sara)* (t.l.: La Pentecoste degli zingari - La festa di Santa Sara) di Laurence Boulting (Gran Bretagna); *L'autre silence* (t.l.: L'altro silenzio) di Nestor Matsas (Grecia); *The Epitaph* (t.l.: L'epitaffio) di Gurucharan Singh (India); *Light* (t.l.: Luce) di Paul Cohen (Stati Uniti); *Magic Machines* (t.l.: Macchine magiche) di Joan Keller-Stern (Stati Uniti); *Et Salammbo?* (t.l.: E Salammbo?) di Jean-Pierre Richard (Tunisia).

Fuori concorso sono stati inoltre presentati:

Le Bal du Comte d'Orgel (t.l.: Il ballo del conte d'Orgel) di Marc Allegret (Francia); *Le territoire des autres* (t.l.: Il territorio degli altri) di François Bel e Gérard Vienne (Francia); *12 + 1 / Una su tredici* di Luciano Lucignani (Francia-Italia); *Tristana* (Tristana) di Luis Buñuel (Spagna-Francia-Italia); *Woodstock* (Woodstock) di Michael Wadleigh (Stati Uniti); *They Shoot*

Horses, Dont't They? (Non si uccidono così anche i cavalli?) di Sydney Pollack (Stati Uniti); *En Passion* (Passione) di Ingmar Bergman (Svezia); *Pagliacci* di Herbert von Karajan.

Al termine della manifestazione la giuria — presieduta da Miguel Angel Asturias e composta da Guglielmo Biraghi (Italia), Kirk Douglas (Stati Uniti), Christine Gouzerenal (Francia), Voitech Jasny (Cecoslovacchia), Felicien Marceau (Francia), Sergej Obrasov (Unione Sovietica), Karel Reisz (Gran Bretagna), Volker Schloendorff (Repubblica Federale Tedesca) — ha assegnato i seguenti premi:

Premio « Palma d'oro »: a *M.A.S.H.* (Stati Uniti) di Robert Altman; premio speciale della giuria: a *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Italia) di Elio Petri; premio per la migliore regia: a *Leo the Last* (Gran Bretagna) di John Boorman; premio per la migliore interpretazione maschile: a Marcello Mastroianni (Italia) per *Leo the Last;* premio per la migliore interpretazione femminile: a Ottavia Piccolo (Italia) per *Metello;* premio per la migliore opera prima: a *Hoa Binh* (Francia) di Raoul Coutard. È stato inoltre assegnato un premio speciale « ex aequo » a *Magasiskola* (Ungheria) di István Gaál e a *The Strawverry Statement* (Stati Uniti) di Stuart Hagmann.

La giuria per i cortometraggi — composta da Vincio Delleani (Italia), Fred Orain (Francia), Jerzy Plazesky (Polonia) — ha deciso all'unanimità di non assegnare il « Gran Premio ». Un premio è stato assegnato a *Magic Machines* (Stati Uniti) di Joan Keller-Stern, « per il candore poetico e gioioso che emana dal soggetto »; e una menzione a *Et Salambo?* (Tunisia) di Jean Pierre Richard, Joan Keller-Stern, « per il valore emotivo che deriva dall'evocazione del passato ».

Altri premi: premio FIPRESCI a *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Italia), « per il coraggio civile, la qualità della sceneggiatura e la ricerca di un linguaggio e di uno stile cinematografico »; premio « Luis Buñuel » (dei critici cinematografici di Madrid e Barcellona) ad *O alienista* (Brasile). Il premio « O.C.I.C. » non è stato assegnato.

Oberhausen 70

Dal 12 al 18 aprile 1970 si è svolto a Oberhausen (Repubblica Federale Tedesca) il XVI festival del film cortometraggio, organizzato dalla città di Oberhausen in collaborazione con la Federazione Tedesca delle Università Popolari e l'Associazione delle Università Popolari del Nordrhein-Westfalen. Il festival, che si autodefinisce « indipendente » e che ha come motto « La strada verso il nostro vicino », punta di preferenza, come dice il regolamento, sulle opere socialmente e politicamente impegnate e sui film che mettano in evidenza nuovi mezzi di espressione e che svolgano delle tematiche nuove, escludendo i film puramente industriali, pubblicitari e didattici. Il festival ammette in concorso, salvo casi eccezionali, solo film che non superino i 1000 m. (per il 35 mm.) o i 400 m. (per il 16 mm.).

La giuria attribuisce vari premi in denaro, che costituiscono indubbiamente un valido contributo alla promozione di questo genere di produzione: oltre a 11 premi di incoraggiamento, vengono assegnati un premio di 5000 DM. « per il miglior lavoro artistico in un film adatto all'educazione degli adulti » e altri due premi (di 2000 e 1500 DM.) « per un lavoro al di sopra della media in un film adatto all'educazione degli adulti ». Questi premi vengono divisi poi in parti uguali tra regista e produttore. La formula di questo festival è simpatica e interessante, e fino ad oggi ha dato buoni risultati, facendo di Oberhausen uno degli incontri più attesi e prestigiosi per autori e produttori del cortometraggio.

Alla rassegna hanno partecipato quest'anno 1200 lavori provenienti da 33 Paesi. I tre primi premi sono stati assegnati a *Maulwürfe der Revolution* (t.l.: Le talpe della rivoluzione) di Horst Schwaab (prod. Deutsche Film-und Fernsehenakademie, Berlino, Germania Occ.), a *Stadtführer onn und Umgebung* (t.l.: Guida di Bonn e dintorni) di Manfred Voaz (prod. « Das Team », Monaco, Germania Occ.) e a *Ollas Populares* (t.l.: Pentole popolari) di un anonimo regista argentino (prod. Grupo Cine Liberacion). Premi di incoraggiamento sono stati dati ai cortometraggi: *Módszerek* (t.l.: Metodi) di Judit Vas (prod. Mafilm, Ungheria); *42nd Street Movie* di Nicholas

Doob (prod. N. Doob, U.S.A.); *Inwazja* (t.l.: Invasione) del polacco Stefan Schabenbeck (prod. Miniaturfilmstudio, Varsavia); *Sobota Grazyna A.i. Jerzego T.* (t.l.: La sua domenica) del polacco Kazimierz Karabasz (produzione Dokumentarfilmstudio, Varsavia), *Oxi Nein* di Karlheinz Mund (prod. VEB-Defa-Studio für Kurzfilme, Est Berlin). Altri premi da 1500 e 1000 DM. sono stati assegnati a: *Tichý týden v dome* (t.l.: Settimana silenziosa in casa) del cecoslovacco Jan Svankmajer (prod. Krátky Film, Praga), *Wir* (t.l.: Noi) di Artur Peleschjan (prod. Erevan Filmstudio), *Bondar* (t.l.: Il bottaio) dei sovietici Ivan Dulgerov e Njamdova (prod. VGIK, Mosca).

Il premio per la miglior selezione nazionale è stato attribuito all'Ungheria. La giuria internazionale, presieduta da Santiago Alvarez (Cuba), era composta da Georg Alexander (Germania Occ.), Carmen D'Avino (U.S.A.), Anatol Koloschin (U.R.S.S.), Alan Lovell (Gran Bretagna), Boleslaw Michalek (Polonia), Erika Runge (Germania Occ.), Gabriele Boedicker (Germania Occ. - segretario). La giuria internazionale delle Università Popolari — presieduta da Henry Vogel (Francia) e composta da Wolfgang Brudny (Germania Occ.), Agnes Balos (Ungheria), Hans-Heinz Eppelsheimer (Germania Occ.), Zygmunt Kaluzynski (Polonia), Willi Kreiterling (Germania Occ.) Wolfgang Pfalzgraff (Germania Occ.), Dietrich Pfleiderer (Germania Occ.), Josef Sryck (Israele), Christel Gregor (Germania Occ. - segretario) — ha premiato con 2500 DM. *Black Panthers* di Agnès Varda (prod. Grove Press, U.S.A.), *Módszerek* (t.l.: Metodi) di Judit Vas (Ungheria); e con 2000 DM. *Santa Teresa* di Alfredo J. Anzola (Venezuela). La stessa giuria ha inoltre segnalato: *Cvor* (t.l.: Il nodo) di Krsto Papic (Zagreb Film, Jugoslavia), *Frank Mills* di H. Karnick e W. Richter (prod. Karnick & Richter, Germania Occ.), *Nije ptica sve sto leti* (t.l.: Non tutto ciò che vola è un uccello) di Borislav Sajtinac (prod. Neoplanta Film, Jugoslavia), *Kirsa Nicholina* di Gunvor Nelson (prod. S. Alholm, U.S.A.) e *Zhivoy Lenin* (t.l.: L'amato Lenin) di Michail Romm e Muza Slavinskaja (prod. Studio Centrale per i documentari - U.R.S.S.). Il premio del Ministero della Cultura delle regioni Nordrhein-Westfalen è andato a *Wochenschau III*, realizzato dal Wochenschaugruppe della Deutsche Film - und Fernsehakademie di Berlino. Il premio della FIPRESCI è stato assegnato a *Der Landschaftsgärtner* (t.l.: Il giardiniere del paese) di Kurt Gloor (Svizzera), a *Le peuple et ses fusils*, realizzato da un collettivo di registi (prod. Capi Film, Francia), al regista Frans Zwartjes per il gruppo di film a disegni animati presentato al festival (*Home Sweet Home, Birds, Eating, Seats Two*) e a *The Trendsetter* di Vera Linnecar (prod. Biographic Films, Gran Bretagna). (BER)

Venezia Underground

Dal 19 al 23 maggio 1970 si è tenuto a Venezia un Seminario internazionale di studi sul cinema *underground*. Organizzato dalla Biennale in collaborazione con la Cineteca Italiana e il Museo Nazionale del Cinema, l'incontro si è sviluppato attraverso una serie di proiezioni, di lezioni e di dibattiti, frequentati in prevalenza da un pubblico di giovani studenti, italiani e stranieri, tra i quali numerosi « stagers » ospitati dall'ente veneziano. Il programma si è sviluppato in due fasi. I primi due giorni sono stati dedicati a un panorama dell'avanguardia storica (con la presentazione di opere « classiche » come *Entr'acte* di René Clair, *Le ballet mécanique* di Fernand Léger, *Un chien andalou* di Luis Buñuel e *Le sang d'un poète* di Jean Cocteau; e dei meno noti *Le retour à la raison* di Man Ray, *Lot in Sodom* di Werber e Watson, *Picnic* e *On the Edge* di Curtis Harrington) e degli esempi più significativi del cinema indipendente americano degli anni cinquanta (da *The Little Fugitive* di Ashley, Engel e Orkin a *Weddings and Babies* di Morris Engel, *On the Bowery* di Lionel Rogosin e *The Savage Eye* di Maddow, Meyers e Strick). Nel breve inquadramento introduttivo del direttore della Mostra di Venezia Ernesto G. Laura, i film sono stati analizzati nella prospettiva dei loro collegamenti storici e critici con le correnti culturali del Novecento europeo e con le successive esperienze del cinema *underground*. L'analisi è stata poi più ampiamente sviluppata nella lezione di Gianni Rondolino (« Cinema pre-*underground* ed esempi di cinema

underground europeo e americano ») che ha fatto da ponte tra la prima e la seconda parte del Seminario. Il programma è quindi proseguito con un gruppo di film tra i più tipici e significativi della produzione *underground* statunitense; alcuni (come *Guns of the Trees* di Jonas Mekas e *Hallelujah the Hills!* di Adolfas Mekas) già noti in Italia anche al pubblico dei normali circuiti e altri (come *The Illiac Passion* di Gregory Markopoulos e *Scenes from under Childhood* di Stan Brakhage) conosciuti solo da ristretti gruppi di « addetti ai lavori ». Ai film degli americani si sono poi aggiunti numerosi esempi di cinema *underground* e sperimentale europeo, provenienti dalla Germania Occidentale, dalla Gran Bretagna, dall'Austria, dalla Svizzera e dall'Italia (rappresentata quest'ultima da *Lo spirito delle macchine* di Franco Angeli e *Trapianto, consunzione e morte di Franco Brocani* di Mario Schifano). Il Seminario si è concluso con una informata lezione di Fernanda Pivano sul tema: « Il cinema *underground* e i suoi punti di contatto con le altre attività artistiche » e con una « tavola rotonda » a cui hanno preso parte alcuni critici e studiosi.

Il Seminario è risultato nel complesso interessante e stimolante, avendo offerto la occasione di studiare e confrontare direttamente l'avanguardia degli anni venti e quella degli anni sessanta, e di verificare sulle opere l'evoluzione della cultura e il permanere di certe costanti espressive, di stilemi ripresi e adattati a distanza di anni a contenuti e sensibilità molto diverse. Si sono fatte sentire tuttavia, nel corso dei lavori, alcune lacune e deficienze di impostazione che non hanno consentito di cogliere dall'incontro tutti i frutti che ci si poteva aspettare. Il mancato arrivo di alcuni film importanti già inseriti nel programma (come quelli di Maya Deren) e la defezione di alcuni registi e di alcune opere dell'*underground* americano, hanno squilibrato gravemente il programma, lasciando troppo spazio ai conati il più delle volte risibili di sprovveduti registi europei come Kurt Kren od Otto Muhl, e impedendo una considerazione più approfondita e documentata del fenomeno preso in esame. L'eccessivo numero di film messi in programma ha poi reso molto arduo uno studio serio e ponderato: tenendo conto che si trattava di un genere di produzione di difficile assimilazione al primo approccio. Sotto l'aspetto più propriamente critico — e forse anche a causa di posizioni almeno apparentemente dogmatiche di Rondolino nei confronti di un fenomeno che egli ha presentato quasi come un'esperienza globale di vita, da accettare o respingere in blocco, al di fuori di ogni considerazione strettamente linguistica o estetica delle singole opere — ci sembra poi che sia mancata la necessaria precisazione del valore e del preciso significato di espressioni come « avanguardia », « cinema *underground* » e « cinema sperimentale », che rimandano a nostro avviso a realtà culturali ed artistiche piuttosto differenziate; per cui non si è avvertita la necessità di giustificare la presenza in questa rassegna dei film di Angeli e di Schifano, i cui rapporti con l'*underground* americano ci sembrano molto esteriori. Tali carenze e perplessità non hanno comunque vanificato l'iniziativa, primo esperimento compiuto dalla Biennale in una direzione che ci sembra promettente e fruttuosa e che come tale va dunque incoraggiato. (B.N.)

Cinema ungherese ad Olbia ovvero l'età delle allusioni

XIV edizione della Rassegna di Olbia (18-23 maggio), quarta della nuova formula che la vede articolarsi in due manifestazioni distinte: Convegno di studi — riservato di volta in volta alla trattazione di un aspetto di « politica » cinematografica particolarmente attuale — e Mostra del cinema indipendente, di tipo monografico, intesa a documentare anno per anno la situazione di una determinata cinematografia (un po' secondo l'attuale formula sorrentina, della quale peraltro Olbia può rivendicare la primogenitura). E se il convegno — « Il cooperativismo cinematografico come alternativa culturale e di lavoro » — sulla scorta di una introduzione tecnico-giuridica di Fabio Fiorentino ha sviluppato una di quelle accalorate discussioni destinate per vizio congenito a non aver seguito, a esaurirsi in una casistica di fatti personali, ad accumulare sterili capi d'accusa contro un imputato deliberatamente

contumace — manco a dirlo, l'industria privata nella sua trina specificazione di produzione, distribuzione, esercizio —, la mostra è andata invece rivelando — dopo le esperienze già fatte con le cinematografie francese, tedesca e spagnola — una raggiunta organicità d'impostazione.

I film presentati — tutti inediti in Italia — erano: *Szevasz, Vera* (t.l.: Ciao, Vera, 1967) di János Herskó, *Fejlövés* (t.l.: Lo sparo, 1968) di Péter Bacsó, *Holdudvar* (t.l.: Alone di luna, 1969) di Márta Mészáros, *Imposztorok* (t.l.: Gli impostori, 1969) di Félix Máriássy, *Magasiskola* (t.l.: Alta scuola, *ovvero* I falchi, 1970) di István Gaál, *Ismeri a Szandi-Mandit?* (t.l.: Conosci « Sunday-Monday »?, 1969) di Lívia Gyarmathy. Ad essi si è aggiunta un'informativa di opere già in parte note — *Almodozások* (t.l.: L'età delle illusioni, 1965) di István Szabó, *Utoszezon* (t.l.: Fine stagione, 1966) di Zoltán Fábri, *Hideg Napok* (Giorni freddi, 1966) di András Kovács, *Meddig él az ember* (t.l.: Dove finisce la vita, 1968) di Judit Elek, *Sziget a Szárazföldön* (t.l.: Un'isola sulla terraferma, *ovvero* La signora di Costantinopoli, 1969) di Judit Elek — e una « personale » di Miklós Jancsó, con *Szegénylegények* (I disperati di Sandor, 1965), *Csillogosok, Katonák* (L'armata a cavallo, 1967), *Csend és Kialtás* (Silenzio e grido, 1968), *Fényes Szelek* (t.l.: Venti lucenti, 1969). In più, una dozzina di cortometraggi, per lo più provenienti da quella fucina di giovani talenti che è lo studio Béla Balázs, alcuni dei quali firmati da Sándor Sára, Ferenc Kardos, Gabor Kenyeres, László Lugossy e dagli stessi Szabó e Gaál.

Ciò ha permesso di tracciare con sufficiente attendibilità l'attuale fisionomia di una cinematografia, come l'ungherese, destinata a quanto sembra a rimpiazzare, tra i paesi dell'Oriente europeo, la defunta cinematografia cecoslovacca nella difesa di una indipendenza spirituale e di un'autonomia critica assunte a fondamento stesso di libertà e originalità espressive.

Certo, in linea generale fra le due cinematografie è dato cogliere una sostanziale diversità. La produzione cecoslovacca — di cui si celebrò a Sorrento, l'anno scorso, il malinconico canto del cigno — appariva impegnata in un accanito, talvolta protervo esercizio di dissacrazione di valori, di annullamento di certezze, ora squassata da rabbiosi sussulti, ora percorsa da elegiache rimembranze: un cinema di commiato e di abbandono, ultimo guizzo di una stagione avvampante ma già fuori tempo.

Il cinema ungherese riflette al contrario una diversa e ormai consolidata situazione storica: quella di un paese che, digeriti gli « eventi » del '56, attua nelle sue componenti più avanzate un'assidua dialettica nei confronti del sistema, studiandosi di coglierne le contraddizioni e di esprimerle in termini di allusive parabole. Profondamente radicati nella loro società, i migliori registi ungheresi si sforzano di non restarne emarginati, evitano l'attacco frontale e l'acritico ripudio, cercano faticosamente spazio all'interno del regime, calibrano le loro tematiche sul filo di rasoio di un « engagement » che non esclude ma anzi ingloba in se medesimo il dissenso e la contestazione. Ciò nei casi di più rilevante impegno e di più appassionata adesione a una problematica storica, com'è per Jancsó o per Kovács; ma in buona misura si riscontra anche negli autori più interessati a un'interiorizzazione dei conflitti, a un'analisi dei sentimenti e delle coscienze individuali, come lo Szabó di *Álmodozások kora* o il Fábri di *Utoszezon*; né è del tutto assente in coloro che pure sembrano meno propensi a lasciarsi coinvolgere nella mischia ideologica e più inclini a starsene sul sicuro terreno di una drammaturgia tradizionale, com'è per il veterano Herskó di *Szevasz, Vera* o per il promettente terzetto femminile Elek-Mészáros-Gyarmathy. C'è poi il caso di Gaál, esemplare dei modi che il discorso allusivo può assumere quando, sorretto da una lucida visione ideologica e alimentato da una fertile inventiva, si apre alle dimensioni dell'allegoria e coinvolge — assai più efficacemente che una sortita frontale — i termini perenni di conflitti fondamentali come quelli tra libertà e tirannide, mondo morale e mondo di bruta funzionalità, libera scelta e cieca predeterminazione.

Se vi è oggi in Europa un cinema « politico » nell'accezione meno gretta e restrittiva, un cinema di responsabilità morale e d'impegno civile, che non appare al servizio di un'*idea* o di un regime ma che dalle *idee* trae alimento per alimentare altre idee, questo sembra essere il cinema ungherese,

come lo si va conoscendo qua e là e come Olbia ha documentato, in modo parziale ma sufficientemente articolato. Un cinema che — non paradossalmente — appare anche libero, nella misura in cui i suoi esponenti più coscienti si pongono di fronte ai loro problemi, vi girano attorno e arrivano a penetrarli fino al nocciolo, per vie traverse ma non tortuose, faticosamente ma con una sorta di orgogliosa coscienza; un cinema che alla retorica dell'eroe positivo ha rinunziato a contrapporre la facile controretorica dell'eroe negativo ma ha scelto invece di analizzare l'eroe problematico, posto costantemente dinanzi al muro impervio della coscienza, dinanzi a quesiti morali che lo coinvolgono nella sua totalità.

La presenza granitica di Jancsó — che dalla ieratica stilizzazione di *Szegénylegények* perviene alle orgiastiche coreografie di *Fényes Szlek* rispettando una coerenza fatta di tensione morale e di rigore stilistico —, la trasparente allegoria di Gaál, risolta in vigorosa pienezza di espressione, l'impietoso « auto-da-fé » di Kovács che pone un intero popolo di fronte alle responsabilità storiche e morali che gli competono, sono gli avamposti di tutta una situazione in movimento, ricca di fermenti e di risentimenti. Ecco un cinema davvero giovanile e virilmente impegnato, che non va a caccia di farfalle, né esplode in sussulti rabbiosi quanto improduttivi, né si rifugia in aride sofisticazioni linguistiche atte a mascherare l'assenza di vera sostanza ideale. Nel cinema degli Jancsó dei Gaál dei Kovács, e aggiungi dei Szábo del Máriássy dei Kósa dei Sára dei Bacsó, individui sempre una precisa realtà sociale: per via d'allusione — che non toglie incisività al loro discorso anzi lo sostanzia di riferimenti emblematici e perciò più ampiamente fruibili — essi intrecciano un dialogo con se stessi sui loro problemi, sulla condizione umana, sulle aporie di un sistema che pure hanno il coraggio di non ripudiare, ma al quale si oppongono come termini dialettici di un confronto diuturno e appassionato, del quale la posta è l'affrancamento dell'individuo, la sua coscienza e la sua responsabilità, vale a dire la sua libertà. (CIN)

René Clair, oggi

Nell'ambito del XXXIII Maggio musicale, e collateralmente al convegno « L'arte tra le due guerre », si sono svolte a Firenze, dal 30 maggio al 5 giugno, una Mostra retrospettiva e una tavola rotonda dedicate all'opera di René Clair. Numerosi gli organismi promotori della manifestazione, dal Teatro comunale al Centro Toscano Attività Cinematografiche, dalle Cineteche Nazionale e Italiana all'Istituto Francese di Firenze. Tra i film proiettati, *Un chapeau de paille d'Italie* (1927), *Les deux timides* (1928), *Le million* (1931), *À nous la liberté* (1932), *Quatorze juillet* (1933), *Le dernier milliardaire* (1934), *The Ghost goes West* (1935). Alla tavola rotonda, cui è stato presente lo stesso Clair, han partecipato numerosi critici e studiosi italiani, i quali, più che addurre nuovi contributi o proporre nuove interpretazioni dell'opera del regista, han tentato piuttosto di definire la posizione in cui essa si colloca nel momento attuale della cultura cinematografica. Perché quest'attenzione, oggi, a René Clair?

Al di là di un « doveroso omaggio » — come dice il programma — « a una delle personalità di maggior rilievo dell'arte cinematografica », è un fatto che l'opera clairiana appare oggi un'esperienza storicamente conclusa né suscettibile di ulteriori sviluppi. Che sia maturo il tempo per un suo riesame critico, che richiami in causa le interpretazioni correnti e già abbastanza « demodées » e cerchi d'individuare l'autentica incidenza ch'essa ebbe nella cultura del suo tempo — quella appunto « entre deux guerres » — non diremmo; e in ogni caso tale esame andrebbe suffragato da un'attenta rilettura, condotta con filologico rigore, dell'intero corpus clairiano, soprattutto delle opere mute nelle quali più ricca e fluente fu la circolazione delle idee contemporanee, più avvertibile l'interdipendenza con movimenti come surrealismo, futurismo, dada. La retrospettiva organizzata a Firenze peccava invece per omissione, avendo trascurato opere come *Paris qui dort* (1923), *Entr'acte* (1924), *Le voyage imaginaire* (1925), *La Tour* (1928), vale a dire la produzione culturalmente più qualificante del Clair muto, a favore di quel paio di « vaudeville » che, pur nella mi-

rabile compiutezza stilistica, tradiscono invero qualche concessione dell'artista alle poco culturali esigenze della cassetta.

Né la tavola rotonda, esauritasi in una giornata, poteva andar molto oltre una serie di apporti — o meglio, di « omaggi » — più o meno estemporanei e perciò rinunciatari o solo celebratorii.

Ma il dato positivo dell'iniziativa sta comunque nella rinnovata attenzione che si è voluto dedicare a un autore cinematografico fra i più contestati — o, peggio, ignorati — dalle nuovissime generazioni; il quale peraltro si è spesso compiaciuto di alimentare, con una sorta di aristocratico e sprezzante distacco, l'ostilità, spesso figlia d'ignoranza, oggi diffusa intorno alla sua opera.

A Clair compete tuttora un rango preminente fra le personalità che han dato apporti essenziali alla qualificazione del cinema come fatto culturale. « Autore » nel senso più vero — pur se non sempre, e non sempre al medesimo livello —, è destinato anche, crediamo, a ritrovare nell'incostante fluttuar delle mode il momento di una rivalutazione che è da augurare meno acritica e immotivata dell'attuale dissacrazione. Lo omaggio dal Maggio, per quanto frettoloso e accademico, può forse aver significato l'inizio di una nuova, più meditata riconsiderazione della sua opera. (CIN)

Premi e rassegne a Spoleto e altrove

Se è comprensibile e in molti casi giustificato che i festival e le manifestazioni con tradizioni anche illustri alle spalle, rinuncino a dare premi, è invece piuttosto assurdo che iniziative nuove o di nascita recente facciano ancora affidamento sul concorso e sulle premiazioni. Non senza sorpresa abbiamo visto quest'anno divenire competitivo il cosiddetto « Festival delle Nazioni » (la rassegna di Messina e Taormina). Ma ancora più sorprendente ci è sembrata l'iniziativa presa da un gruppo di artisti, critici, uomini dello spettacolo e della pubblicità per la fondazione dei « premi Spoleto per il cinema italiano ».

Il 25 aprile si è così svolta a Spoleto la solenne consegna dei 12 premi, attribuiti da una giuria numerosissima e variamente formata ai nomi più prevedibili e ricorrenti in questo genere di cerimonie (Fellini, Visconti, Sordi, Monica Vitti, ecc.): non senza la presenza e i rituali encomi delle autorità. Ma a qualcuno questi dodici premi potevano non bastare: ed ecco, allora, annunciata per ottobre l'assegnazione del premio « per una personalità del cinema italiano ». Chi trarrà maggiore vantaggio da tutti questi premi sarà lo scultore Giacomo Manzù, autore degli artistici trofei consegnati ai vincitori.

Nell'ambito del Festival dei Due Mondi si è poi svolta a Spoleto dal 18 al 21 giugno una rassegna cinematografica intitolata «The latest», dedicata ai « film particolarmente significativi dal punto di vista della ricerca e dell'esperimento ». La manifestazione è stata organizzata — come ha annunciato il direttore dell'Ente Spoleto Cinema, Gian Luigi Rondi — in collaborazione con l'International Chicago Film Festival. Nel corso della rassegna sono stati proiettati i seguenti film: *Ni ljuger!* (t.l.: Voi mentite!) di Vilgot Sjöman (Svezia); *Horoskop* (t.l.: Oroscopo) di Boro Draskovic (Jugoslavia); *Pourquoi c'est faire?* di Richard Lavoie (Canada - documentario); *Saul Bass, Designer of Films* (Stati Uniti - antologia); *Genesis Films* (Stati Uniti - antologia di saggi realizzati da allievi di scuole cinematografiche americane); *Rani radovi* (t.l.: Tentativi giovanili) di Zelimir Zilnik (Jugoslavia); *Made in Sweden* di Johan Bergensträlhe (Svezia), *The Pope's Mule* (t.l.: La mula del Papa) di Peter Svatek (Canada - documentario); *Il cavaliere inesistente* di Pino Zac (Italia); *Akran* di Richard Myers (Stati Uniti), *Negatives* di Peter Medak (Gran Bretagna). Il programma è stato completato da un'antologia del film musicale americano degli anni '30 (*The 1930's Musical*) e da antologie del giovane cinema americano (*Home of the Free... Film Makers*) e del giovane cinema internazionale (*It's what's Happening*). (B.N.)

Cracovia '70

Si è svolto a Cracovia (Polonia) dal 2 al 7 giugno 1970 il VII festival internazionale del film cortometraggio, rassegna della « produzione contemporanea mondiale nel campo del cortometraggio, in tutti i suoi generi e, prima di tutto, per quanto riguarda i film che per i loro valori umani, sociali e artistici illustrano le trasformazioni, gli orientamenti e le realizzazioni del XX secolo ». Erano ammessi solo film di durata non superiore ai trenta minuti. La giuria — composta da Andrzej Wajda (presidente), Arnoldo Carrilho (Brasile), Jean-Louis Comolli (Francia), André Delvaux (Belgio), Vladimir Goldman (Cecoslovacchia), Stanislaw Lem (Polonia), Leonid Machnacz (URSS), Titus Mesaros (Romania), Aki Oura (Finlandia), David Robinson (Gran Bretagna), István Szabó (Ungheria) — ha assegnato i premi più importanti a *Peace and resistence* (t.l.: Pace e resistenza) di Sadao Tsukioka (Giappone), *Syn* (t.l.: Il figlio) di Ryszarda Czekały (Polonia) Altri riconoscimenti sonc andati a *Dzieú pierejezda* (t.l.: Il giorno in cui essi si mossero) di Ludmiła Stanukinas (URSS), *Dr. Spock and his Babies* (t.l.: Il dott. Spock e i suoi bambini) di Herman J. Engel (USA), *Cien años de lucha* (t.l.: Cento anni di lotta) di Bernabe Hernandez (Cuba), *Encore un jour* (t.l.: Ancora un giorno) di Jean-Pierre Bonneau (Francia). Il premio FIPRESCI è stato assegnato ad *Arthur, Arthur* di Pascal Aubier (Francia). Dal 30 maggio al 2 giugno si era poi svolto, sempre a Krakowie, il X festival nazionale del cortometraggio, vinto dal telefilm *Zawsze* Czekały e a *Testament* (t.l.: Il testamento) pre pane...) di Krystyny Gryczelowskiej. Gli altri due premi più importanti sono andati a *Syn* (t.l.: Il figlio) di Ryszarda di Józefa Gbskiego e Antoniego Halora. (BER)

Cortometraggi ed erotismo in Jugoslavia

Un Festival di 118 documentari e cortometraggi è certamente troppo ampio. Ma gli organizzatori della rassegna che si è svolta a Belgrado in aprile hanno voluto dare a tutti gli autori la possibilità di confrontarsi con un pubblico numeroso ed attento, ma anche pronto a reagire in modo immediato contro quelle pellicole che non avevano validità artistica. In sostanza il XVII Festival del documentario e del cortometraggio jugoslavo ha compreso la produzione di tutto un anno, con l'unica eccezione di sette pellicole che erano state ritenute tecnicamente di basso livello. Si aggiunga che il Festival comprendeva anche altre manifestazioni collaterali dedicate ai film sovietici, al passato di Belgrado, ai pionieri dell'arte cinematografica jugoslava: per cui tutto è andato sotto il segno della stanchezza, ed in parte anche della noia, in quanto troppo spesso ricorrevano temi assai simili. Così un pittore naïf, Mile di Macva, è stato l'interprete di ben tre pellicole, la difesa totale del paese è stata illustrata in quattro pellicole, numerose volte il discorso si è soffermato sul problema dei giovani, sulla loro attività e sui loro desideri, senza peraltro riuscire ad illuminare in modo completo i dubbi che li turbano o le prospettive che dinanzi ad esse si schiudono o almeno dovrebbero schiudersi.

Si sa del resto che il documentario jugoslavo si trova in un periodo in cui domina una certa confusione, sia come linguaggio che come contenuto. In campo sperimentalistico si attua una certa ricerca che, però, non trova eccessivamente consenzienti né critici né pubblico, anche se indubbi risultati positivi può vantare, in questo senso, *Uomini bianchi* di Nasko Kriznar, in cui tutto ciò che è bianco costituisce motivo di vita e di letizia, il latte, la neve, i topi, lo yogurt, le oche, con chiare intenzioni di condanna del razzismo.

Concezioni usuali muovono, invece, alcune pellicole che mirano a porre in luce lati umani o politici. Così Krsto Skanata ha voluto indicare in *Terroristi* il cammino della violenza, iniziando dall'ultimo conflitto per arrivare ai tragici eventi dell'anno scorso, quando a Belgrado, in un cinema, una bomba venne fatta esplodere dagli « ustascia » (fascisti croati i cui centri si dipartono della Germania occidentale), provocando tre morti ed una ottantina di feriti.

Con *Milan di Lepenac* di Aleksander

Mandic si è voluto invece porre in risalto la volontà di vita di un ammalato di meningite, che trova modo di esprimersi nel lavoro. Rudolf Sremec in *Il maestro di ballo* ha posto a contatto la gioventù di un paese con un individuo che va a insegnare la danza e le belle maniere nei villaggi sepolti dalla neve, mentre Jozet Pogacnik ha narrato le vicende tragiche dei bambini che hanno perso l'intelletto in *Quando ero piccolo, ero sano, allegro...* Sferzante di satira sociale *Il nodo ferroviario* di Krsto Papic, che ha voluto stabilire un rapporto tra una stazione architettonicamente moderna ed i viaggiatori che vanno a cercare un lavoro nelle campagne vicine. Interessante *La ballata della nafta* di Miroslav Jokic, in cui un paese, dove è stato scoperto un giacimento di petrolio, è subito ambito da due comuni vicini, che prima l'ignoravano.

Il Festival di quest'anno ha stabilito anche l'inizio di un discorso con la Chiesa, attraverso argomenti che prima non erano stati mai toccati. Tanto è vero che il film *Speranza* di Midhat Mutapcic ha ottenuto uno dei maggiori premi per « lo straordinario documento artistico e umano rivolto ai profondi interrogativi dell'umana esistenza », in quanto tratteggia l'accorrere dei fedeli il 24 giugno alla chiesa di S. Giovanni nel villaggio di Podmilaci, una specie di Cannes jugoslava.

Anche questa volta, però, a fare la parte del leone è stato il film di animazione. La famosa scuola zagabrese ha dominato con *Ars gratia artis* di Dusan Vukotic, il quale, adottando motivi reali e di sogno, ha saputo cogliere con grande inventiva una specie di parabola sull'artista e la sua creazione, mostrando come di fronte all'insoddisfazione del pubblico l'arte si autodistrugga. Pittura animata si può definire il modo di esprimersi di Pavle Stalter e di Branko Ranitovic in *La maschera della morte rossa,* tratto da un racconto di Poe. Di notevole effetto umoristico le semplici « gag » della serie « il professor Baltazar », concluse sempre con una battuta sconvolgente e spiritosissima.

A Zagabria si è svolto quasi contemporaneamente un festival particolarissimo che riguardava il sesso e la pornografia, per procedere, almeno nelle intenzioni degli organizzatori, « alla ricerca di un nuovo umanesimo ».

Il nudo è stato usato ancora una volta per capovolgere alcuni concetti d'altri tempi, per demitizzare un modo d'esprimersi. Il nuovo umanesimo, però, non si è visto, ed anzi, continuando di questo passo, si potrebbe addirittura arrivare ad un nuovo mito, quello del sesso, che già sta imponendosi in larga parte del cinema e del teatro. Per quanto riguarda la manifestazione zagabrese, il discorso sessuale è stato portato avanti in particolare nelle sezioni informativa e retrospettiva, ad iniziare dal notissimo *Estasi* per finire con *Flesh,* della scuola di Andy Warhol, sul « menage » di un uomo-prostituta con una lesbica, seguendo ogni fase della loro vita sessuale. Va rilevato che a Londra, durante la proiezione del film, una trentina di poliziotti irruppero nella sala proibendo lo spettacolo. Un'altra pellicola scioccante è stata quella realizzata da Carroll Shneeman, che ha ripreso in quaranta minuti di pellicola la sua *Fusione* con un vietnamita, presenti un gatto ed un albero di Natale. Dopo lo spettacolo miss Carroll, presente in sala, ha dato spiegazioni aggiuntive. L'organo sessuale femminile è stato infine per venti minuti il centro di una accurata esplorazione effettuata da John Lennon, accompagnata da parole inneggianti alla pace (L.MA.).

Censura e sesso nel Terzo Mondo

In vari Paesi del Terzo Mondo si stanno verificando con una certa frequenza casi di insofferenza della censura per certe opere di particolare rilievo artistico e culturale, di cui si impedisce la programmazione (mentre si lasciano liberamente circolare prodotti di pura evasione, che favoriscono l'abbassamento del gusto del pubblico e la « colonizzazione dei cervelli » da parte dei gruppi di potere più reazionari). E' la stessa paura per la circolazione delle idee, la stessa diffidenza per le opere che propongono una visione non schematica e manichea della vita e dei problemi, che anche da noi ha reso troppe volte zelanti magistrati, onorevoli e censori.

In Argentina, dopo *Teorema*, in maggio è stato proibito dalla censura il *Fellini-Satyricon*, perché « presenta una serie di aberrazioni, che offendono i principi morali ed il buon costume »; analoga sorte è toccata a *La chinoise* di Jean-Luc Godard, « per il contenuto di aggressiva tematica marxista (della linea revisionista cinese), notoriamente intesa a dissociare il senso della vita nazionale e a sovvertire gli schemi istituzionali della Repubblica ». (Da notare che *La chinoise* è invece uscito regolarmente in Brasile.) Notizie analoghe giungono dall'Asia. In Thailandia per esempio è stata vietata la programmazione del premio O.C.I.C. *Midnight Cowboy* (Un uomo da marciapiede) perché il film contiene, secondo la censura locale, « una serie di sequenze oscene e immorali ». Nel Pakistan è stato invece vietato il film di Godard *Alphaville*. In vari Paesi dell'Asia sono del resto ancora forti le resistenze all'ondata del sesso che ha rotto recentemente gli argini nei Paesi europei. Nelle Filippine, per ridurre la produzione e l'importazione di pellicole troppo audaci, un deputato ha proposto una tassa speciale sui film « con persone nude o svestite a letto, su divani o in posti simili ». In India invece permane tuttora il divieto del bacio e del nudo sullo schermo. Un referendum del governo sul progetto di riforma della censura (nel senso di autorizzare sia il bacio sia il nudo quando essi risultino essenziali allo svolgimento dell'azione) ha ottenuto i voti favorevoli di due Stati e quelli contrari di quattro Stati. (BER)

●

Gustavo Serena, quasi un precursore

Il 16 aprile è morto a Roma, per collasso cardiaco, Gustavo Serena, attore e regista del cinema e del teatro italiani.

Nato a Napoli il 5 ottobre 1882, aveva esordito giovanissimo in teatro, figurando già agl'inizi del secolo come « primo amoroso » in compagnie primarie. E dopo qualche apparizione in varie ricostruzioni storiche della Film d'Arte (1911) era passato stabilmente al cinema come attore e come regista, presto affermandosi per uno stile asciutto di recitazione che poco indulgeva alla magniloquenza del gesto ma si affidava piuttosto all'incisività dell'espressione. D'altronde la sua stessa figura fisica, nobile ma non prestante, gli precludeva un'autentica dimensione divistica; fu dunque, per temperamento e per necessità, un attore: uno dei primi autentici attori del nostro cinema.

Come fu uno dei primi autentici registi, subito dopo Caserini, Guazzoni e Pastrone, ma in direzione diversa e più originale. Si rimanda alle enciclopedie per una lista dei suoi film; ma è d'obbligo citare il fruttuoso sodalizio che negli anni tra il '15 e il '20 — sotto l'egidia della Caesar di Barattolo — egli istituì con Francesca Bertini, in veste di « partner » e regista. Pur intitolandosi spesso *Diana l'affascinatrice* (1915) o *La Signora dalle camelie* (id.) o *Tosca* (1918), i film di Serena tesero assai più a valorizzare il talento dell'attrice che a secondarne le propensioni divistiche.

Da questa produzione dignitosa ma, tutto sommato, corrente, si distacca di netto, per l'importanza che in sede storica gli va attribuita ma anche per i suoi intrinseci valori, un film come *Assunta Spina* (1915): nato dalla volontà della Bertini e marcato potentemente dalla personalità dell'attrice, ad esso Serena diede un contributo innegabile d'intelligenza registica e di contenuto vigore drammatico; un'opera che, come il precedente *Sperduti nel buio* (1914) di Martoglio, si allontanava dalle vie più frequentemente battute dal cinema italiano per tentare una decisa apertura in senso realistico. In tale direzione il film andava ben oltre il bozzetto drammatico digiacomiano, e trasferiva ciò ch'era poco più di una « sceneggiata » da quartiere in una dimensione cupamente drammatica, con fulminei bagliori di tragedia. Girato in gran parte nei vicoli napoletani, col popolo autentico a far da coro, il film, malgrado una tecnica spoglia fino all'indigenza, conseguiva un suo stile: merito da attribuirsi indivisibilmente alla Bertini — che offriva una memoranda interpretazione — e al Serena, che risultava anche efficacissimo come attore.

Le fortune di Serena seguirono la parabola discendente del nostro cinema muto. Né

egli riemerse col sonoro, anche se partecipò a qualche film in figurazioni di modesto livello. Negli ultimi anni si era anche adattato a far la comparsa, più ancora che per bisogno — era in ristrettezze, ma vivacchiava — per amore, forse, e per nostalgia. Noi lo avvicinammo una volta in un teatro del Centro Sperimentale: un omino esangue e cerimonioso, inappuntabilmente abbigliato e di forbita eloquenza. Il passato — a cui tentammo non senza vergogna di stimolarlo — era lontano, un'eco spenta o forse volutamente soffocata. Se n'è andato silenziosamente, con discrezione e dignità: due doti che avevano marcato con costanza la sua presenza nella storia del nostro vecchio cinema; nel quale comunque egli è trascorso lasciando visibile traccia. (CIN)

GUIDO BEZZOLA

UN SECOLO DA PORTA PIA - UNA RESISTENZA UTILE

Uno dei fatti salienti della stagione cinematografica trascorsa, almeno dal punto di vista finanziario, è stato il grandissimo successo di Nell'anno del Signore. *Ho a disposizione dati che, quando il presente articolo apparirà, saranno certamente superati: si tratta comunque di cifre notevolissime, di quelle che fanno sorridere di gioia i produttori e li fanno generalmente pensare allo sviluppo in profondità del filone appena scoperto.*

Perchè un tale incontro, da parte di un film che non è un capolavoro e che la critica — forse con troppa fretta — ha trattato in modo piuttosto sbrigativo? Vale la pena di dare un'occhiata al fenomeno, di cercare di analizzarlo, fermo restando che, come nella chimica, la somma materiale dei vari elementi non dice nulla, è la loro combinazione che conta, e qui si entra in un campo largamente induttivo. In ogni modo, un po' d'analisi non guasta e cercherò di farla.

Prima di tutto, gli interpreti: mettere assieme Tognazzi Sordi Salerno Manfredi e la Cardinale costituisce in partenza una piattaforma di sicurezza; con l'esperienza e le risorse dei quattro uomini un film sta sempre in piedi, mentre le grazie di Claudia garantiscono l'equilibrio per quel che riguarda la doverosa presenza del fascino femminile. Fare un film di successo a livello industriale o artigianale è come fare una torta: certi ingredienti base non devono mancare.

Ridurre Nell'anno del Signore *a film di interpreti non è tuttavia una chiave sufficiente per aprire i segreti del suo successo, tanto più che Sordi e la Cardinale non paiono all'altezza delle loro interpretazioni migliori e i personaggi loro assegnati non sono abbastanza «su misura»; converrà quindi andare più in là, e allora le indicazioni non mancheranno.*

A costo di far ridere tutti, bisognerà infatti dire che Nell'anno del Signore *è un film stendhaliano: forse non per via del tutto diretta, forse con ricordi più o meno grossi di* Vanina Vanini *(riuscito o meno, ma pur sempre una delle idee geniali di Rossellini); però Magni ha ripreso il tema dell'Italia del primo Ottocento così caro a Stendhal, con quel suo misto di energia, di violenza e di primitività feroce sullo sfondo delle vestigia di una grande storia, e l'ha adattato a suo modo, facendone un film si può dire alla Zorro, con il crudele governatore beffato da un ribelle misterioso (Pasquino) e combinando il tutto in doppio e triplo intrigo. Abbiamo la linea Manfredi, quella di Zorro appunto, la linea Salerno-Tognazzi, la quale più che a Stendhal ci riporta a Sardou e alla «Tosca», mentre la violenza politica di Montanari e Targhini ha risvolti più chiaramente stendhaliani, il tutto con un linguaggio di grana grossa ma efficace. Dubito infatti che in qualsiasi esercito del mondo (figurarsi in quello del papa!) si siano mai impiegati tanti soldati quanti ne usa Magni per dare l'annuncio dello sparo del cannone serale: considerando necessario almeno un uomo a riposo per ogni sentinella in servizio, per dire «sparate il cannone» ci sarebbe voluta ogni giorno almeno una mezza compagnia, quando nella realtà sarà bastato uno sfaticato caporale dell'artiglieria pontificia (non uno svizzero) con un paio di altrettanto scalcinati artiglieri. Allo stesso modo, poche cose al mondo devono essere scomode quanto l'usare*

come tavolo un gigantesco frammento lapideo di trabeazione romana; eppure proprio così appare il tribunale di cui il cardinal Rivarola (Tognazzi) è presidente, e il bello è che una tanto patente inverosimiglianza storica raggiunge un suo rozzo effettaccio, contribuisce a dare appunto l'idea di una cupa barbarica violenza mascherata da raffinatezza, come il morente lasciato in piazza sul suo letto, con i candelabri accesi a fianco. E' un po' l'idea dell'Italia che Stendhal aveva contribuito a diffondere nelle sue « Chroniques Italiennes »: grandi palazzi decaduti, donne bellissime e uomini misteriosi e pugnali e veleni. Quando qualche anno fa una grandissima ambasciatrice USA nel nostro paese si ammalò, non pensò a darne la colpa al cuoco (americano) o ai condimenti (americani) o al peso dello sforzo intellettuale sostenuto cenando con Guareschi, ma disse che si trattava di veleno sciolto nella tinta del soffitto di villa Taverna, e in America ci credettero in molti: son cose che in Italia accadono.

Il primo Ottocento italiano visto come paese dove l'avventura viveva ancora: questa è una delle buone intuizioni di Magni e dei suoi sceneggiatori, rinforzata dall'introduzione del personaggio Zorro-Manfredi-Pasquino, l'uomo ombra che ogni tanto colpisce e che piace sempre; basterebbe una trovata del genere per garantire l'esito del film, ma non è tutto; Nell'anno del Signore *deve il suo successo a un sano gradevole veritiero e onesto anticlericalismo, che gli ha ulteriormente conciliato il favore delle platee.*

Dopo tanti silenzi, dopo tante reticenze imbarazzate o allusive, sarà bene ricordare infatti (siamo nel 1970, cent'anni dopo Porta Pia) che il governo pontificio fu sempre *scandalosamente inefficiente e vergognosamente immorale, in tutti i sensi compreso quello principale della non-eticità. Tutte le iniziative, tutte le idee nuove vennero avversate con violenza, dalla vaccinazione alle ferrovie, alla stampa, ai battelli a vapore, alle industrie, alle scuole, all'educazione popolare: la documentazione che ci rimane in proposito è immensa e schiacciante e non può venir scalfita nemmeno di un briciolo dalle pochissime cose positive proposte o realizzate da quei coraggiosi che tentarono di spiegare come e qualmente il rifiuto del mondo moderno avrebbe avuto come sola conseguenza il rifiuto della chiesa e della religione da parte del mondo moderno stesso, il che puntualmente avvenne e ora si cerca di sanare mediante affannose rincorse. Leggiamo qualcosa di Carlo Farini, delle lettere del Leopardi, delle lettere di Stendhal quand'era a Civitavecchia, del carteggio Tommaseo-Vieusseux o Tommaseo-Capponi, tanto per rimanere in un ambito letterario, e vedremo allora cosa veramente fossero lo stato pontificio e la sua amministrazione (se vogliamo fermarci all'Ottocento — per il Seicento, ci sono ad esempio le lettere di Fulvio Testi). Certe cose le abbiamo dimenticate, ma ci siamo sbagliati, e oggi qualcuno vuole strizzarci l'occhio e dire che, via, dopo tutto Leone XII o Pio VIII o Gregorio XVI non erano così male e nemmeno i Borboni di Napoli, brava gente che non voleva le ferrovie perchè c'erano i « pertusi » (le gallerie) e dentro ai « pertusi » si potevano commettere atti immorali.*

Ora, Magni e i suoi sceneggiatori hanno avuto il merito non di riaprire una polemica ma di chiarire alcuni punti che fa sempre bene avere in mente, con una ruvidezza di tocco che non guasta: il Risorgimento italiano fu giustamente anticlericale perchè combatté uno stato e un'organizzazione antiquati, corrotti, chiusi, ignoranti e crudeli, legati ad una impossibile concezione teocratica la quale si rifiutava di tener conto della realtà del mondo e inchiodava il popolo a una vergognosa vita che era una morte spirituale, così come condannando Galileo aveva voluto inchiodare nel cielo il sole e tenerlo fermo. (Mi permetto di far notare, a tale proposito, che in un'edizione delle opere di Galileo stampata a Milano nel 1832 e che ho sott'occhio in questo momento, il « Dialogo dei massimi sistemi » è sì compreso, ma senza titolo e non figura nell'indice, in omaggio alle decisioni di Santa Romana Chiesa per la quale ancora nel 1832 la terra poteva girare sì intorno al sole, ma con cautela). Quindi, la descrizione veritiera dei procedimenti vessatori, del culto dell'analfabetismo, della persecuzione degli ebrei, gli accenni elementari, ma storici almeno nelle grandi linee, all'immoralità di un simile sistema di governo che riduceva il popolo a plebe appunto per servisene meglio in caso di sommossa. Cose vecchie e vere che non sentivamo da tanto tempo, ma che il pubblico ha gradito, come ha gradito l'implicita condanna di tutto

il sistema contenuto nella descrizione dell'esecuzione capitale dei due patrioti, compiuta nel nome di Gesù Cristo e della religione cristiana. Non che ci si debba attendere un « revival » di anticlericalismo, tutt'altro: soltanto si comincia a guardare la storia con minori prevenzioni, si comincia a capire che i lati umani della religione sono piú che ampiamente discutibili, che l'epoca dei tabú dovrebbe essere finita. A meno che il successone del film sia soltanto un caso fortunato, dovuto all'eccezionale quintetto dei protagonisti, nel qual caso le mie considerazioni sul film cadono e resterebbero — a titolo puramente personale — quelle sullo stato pontificio.

* * *

Alla fine di aprile si è tenuto a Venezia, sotto gli auspici della Mostra cinematografica, un convegno sul cinema e la Resistenza. Poca gente, se vogliamo, ma vivo interesse nel dibattito e nelle proiezioni. Le quali proiezioni, saggiamente, erano limitate a film fatti « a caldo », subito dopo la Liberazione: Roma città aperta, *naturalmente,* Paisà, Il sole sorge ancora, Un giorno nella vita, Due lettere anonime, Vivere in pace *e il film di montaggio* Giorni di gloria.

Sui film non c'è molto da dire. Sempre vivi e giusti e belli i due di Rossellini (con qualche incertezza in Paisà*);* Vivere in pace, *a guardare bene, non è un film sulla Resistenza, e Blasetti e Camerini avrebbero fatto meglio ad astenersi dal girare film su temi che a loro erano sempre stati ignoti. Rimane Vergano, è vero, ma a parte la probità dell'uomo non si esce mai o quasi mai dal limbo del « positivo » e delle buone intenzioni.*

Proprio il confronto con Giorni di gloria *e i due episodi « firmati » sul processo Caruso (Luchino Visconti) e sulle fosse Ardeatine (Marcello Pagliero) chiarisce meglio l'impostazione ideologicamente ed esteticamente errata di Blasetti e di Camerini. Non si gira un film sulla Resistenza senza averla penetrata nello spirito, senza un totale rinnovamento del linguaggio: Sant'Agostino scrive le sue* Confessioni *in un latino che è suo, che tiene conto di quel che si è fatto prima ma solo per respingerlo o ricuperarlo trasformandolo; è un po' — con i debiti riguardi — l'operazione inventiva di Rossellini, grazie alla quale* Paisà *e* Roma città aperta *« tengono » ancora e come, mentre* Un giorno nella vita *e* Due lettere anonime *fanno ridere quando non irritano.*

Per quel che ci è dato comprendere oggi, dopo venticinque anni, la Resistenza non è stata soltanto l'opposizione — armata o no — ai tedeschi e ai fascisti, ma è stata innanzi tutto una drammatica presa di coscienza della possibilità per gli italiani di essere cittadini attivi, di contribuire non mediatamente a cambiare in meglio il proprio paese. Ritorno al Risorgimento popolare quindi, prima che l'equivoco sabaudo lo spegnesse definitivamente dopo Bezzecca, e discesa ancor piú in profondo nella nostra società, fino appunto a raggiungere quel popolo che le nostre storie ufficiali avevano sempre ignorato, o avevano tranquillamente assegnato a questo o a quel compito, barando a fronte alta. La Resistenza risaliva anche agli anni immediatamente anteriori al fascismo, alla vasta agitazione popolare e contadina che accompagnò i massacri della prima guerra mondiale, la Resistenza coagulava in sé, in una protesta immediata e urgente, la necessità assoluta di dare all'Italia uno scossone che non si arrestasse con la fine della guerra, ma comportasse l'adozione di un certo tipo di mentalità da parte di un numero di persone abbastanza grande da costituire un centro d'opinione valido e duraturo.

Sotto questo aspetto l'insegnamento della Resistenza è vivo ancora oggi: la Resistenza è l'opposizione costruttiva a un sistema invecchiato e nel quale un popolo non possa più riconoscersi. La Resistenza ha significato combattimento in una sola direzione nel momento della guerra, quando i campi erano divisi in modo netto, e certe cose venivano prima di ogni discussione. Nel dopoguerra, ha patito anch'essa del clima della guerra fredda: ci dimentichiamo troppo spesso, nelle nostre discussioni politiche, del fatto che l'Italia è un paese in mezzo ad altri paesi. Cosa avrebbe significato nel 1947 un'Italia staliniana? E se dalla reazione del decennio '50 - '60 si è passati a un rilancio dei temi resistenziali, ciò è dovuto soprattutto al fatto che la Resistenza è rimasta viva come coscienza, come attitudine morale prima di tutto. Non possiamo guardare a ciò che avvenne nel 1943-45 soltanto come a un fatto limitato e discutibile:

le cose minori e minime, i dubbi, le incertezze, le divisioni, le rivalità perdono ogni significato di fronte ad una ragione storica ben più profonda, che trova anche oggi ragioni e motivi di sviluppo. Tra i molti errori correnti nel giudicare la Resistenza è quello di chiederle ciò che non poteva dare, di immaginarla come un monolitico nuovo risorgimento senza risvolti e senza dubbi, scordando che in realtà la guerra partigiana si muoveva entro una guerra molto più vasta, in un paese diviso e arretrato, spaccato non solo orizzontalmente ma anche verticalmente in decine e decine di frazioni divise da antichissime rivalità. In tali condizioni, la creazione di una unità non fittizia e non ristretta, come allora avvenne, è un autentico miracolo: è forse la prima reale attestazione di una effettiva e quasi raggiunta unità italiana, al di là delle varie opinioni politiche. Da una parte i fascisti, dall'altra il resto della nazione: è un problema di linguaggio innanzi tutto, e toccherà ai giorni successivi, quelli della pace, mostrare chi malgrado tutto inclina verso le scorciatoie e la soluzione autoritaria e chi invece si mantiene fedele all'onesta e libera contestazione. Questo, i film mostrati a Venezia non potevano dircelo, perchè ne siano venuti prendendo coscienza molto lentamente, attraverso sussulti e travagli, e ancor oggi siamo lontani da un compiuto possesso di tale verità. Proprio nei loro limiti, tuttavia, qualcosa hanno indicato: Rossellini ad esempio, pur con troppe indulgenze neocattoliche, ha indubbiamente fissato in modo inequivocabile una certa dimensione morale di quegli anni, mentre lo stupendo episodio del processo Caruso, girato e montato da Visconti, mostra in Giorni di gloria *dove possa giungere una realtà « vera » ma interpretata da un grande uomo del cinema. E non dimentichiamo che da quei pochi film nasce quasi tutto il cinema del dopoguerra, non solo in Italia.*

Noi uomini moriamo troppo in fretta, la vita che ci è assegnata si rivela sempre troppo breve rispetto alle aspirazioni, ai sogni, alle illusioni che portiamo in noi. Venticinque anni fa ci pareva che tutto fosse raggiungibile dalle nostre mani, in pochi istanti, e invece gli anni sono passati, rapidi e feroci, uno dopo l'altro, rallentando ogni cosa e cambiando e stancandoci. Sappiamo bene quanto resta da fare, quanti errori sono stati commessi, quanti compromessi sono divenuti « necessari », eppure non ci sembra, tutto sommato, di esserci mossi per nulla: abbiamo se non altro capito certi problemi, sappiamo la forza dei nostri avversari, la nostra decisione di non venderci. Mi guardavo attorno, nella saletta di Venezia, e vedevo parecchie facce note, ormai segnate dal tempo e da tante delusioni; eppure, scorgendole, sentivo che valeva la pena di andare innanzi malgrado tutto. Proprio perché siamo uomini, e « uomo » è una grande parola.

RICARDO MUÑOZ-SUAY
DALL'INTERNO (DALLA SPAGNA) BUÑUEL E GALDOS

I. *Così descrive Toledo il romanziere spagnolo Benito Pérez Galdós sul finire del XIX secolo: « Entrando da questa parte nella città, il viaggiatore dimentica di essere venuto con un veicolo dei tempi moderni. L'aspetto è quello dei paesi morti, morti per mai più rinascere, senz'altro interesse che quello dei ricordi, senza speranza di nuova vita, senza elementi che, in una prospettiva di sviluppo, possano ridar loro un posto tra le moderne comunità cittadine. Da quegl'illustri ruderi, destinati ad alimentare lucertole e archeologi, non può sortire una città moderna, come avviene per le sue storiche con-*

sorelle Salamanca e Siviglia. L'unica cosa che abbia un valore sono i ruderi: valore grande per taluni, scarso o addirittura insignificante per la generalità.»

E' per tali ragioni, forse, che il romanziere ambienta alcuni suoi racconti in una simile città immergendo nelle viuzze e tra i ruderi i suoi personaggi: personaggi per nulla intellettuali, per nulla scettici, ma — autentici figli di Lazarillo e di Quevedo — carichi d'ideali frustrati, sui quali ironizzano con amarezza e austerità. Sempre, però, lasciando ben visibili i gravosi sedimenti cristiani di ogni loro reazione.

Ormai sul ciglio della morte, Galdós confessa al giornalista Luis Bello: «Per me lo stile comincia fin dal primo disegno... In generale, i miei pentimenti non riguardano mai errori di stile ma cedimenti di fondo...».

Uno dei romanzi più deboli di Galdós è «Tristana» (1892), il cui tema è la schiavitù della donna e la sua ansia di liberazione. Molti anni dopo Buñuel prende il medesimo racconto e lo trasforma da capo a fondo: quel Buñuel, che già in precedenza ha realizzato, o è stato per realizzare, altri racconti galdosiani («Nazarín», «Doña Perfecta», «Misericordia», «Angel Guerra») e che ha realizzato anche, con Viridiana, *un'opera originale nella quale scorrono però, sotterraneamente, gli umori più tipici del romanziere.*

Il fatto è che ancora non è stato fatto un sondaggio adeguato della narratività buñueliana, che consentirebbe di cercare e scoprire, impetuoso come un torrente, tutto il materiale che Galdós ha fornito al regista e che egli ha fatto proprio, utilizzando esperienze spagnole, ricoprendole con quelle personali e rivestendole con quelle surreali, che sostituiscono alcuni, non tutti, i principi morali di Galdós. Per questo, mesi or sono, durante le riprese del film abbiamo visto, in Toledo, correre le comparse vestite con indumenti di oltre mezzo secolo. Alcuni impersonavano operai braccati, altri «guardias civiles». Buñuel si appoggia al passato per riprodurre al presente una lotta del proletariato che è la stessa dell'epoca di Galdós, la stessa dell'epoca di «Tristana», la stessa della Spagna di oggi.

II. *Gli spagnoli han già visto in buon numero* Tristana, *che è l'ultimo film di Buñuel. E aspre polemiche son nate intorno ad esso. Il film ha provocato le ire della pseudosinistra ed è stato manipolato dalla destra. Una sinistra e una destra sprovviste d'ideologia ma ricche di retorica. Al tempo stesso l'aneddotica, più che l'analisi critica, avvolge* Tristana *e il suo autore. Poiché tra noi spagnoli, all'ombra stessa di Buñuel, molti lavorano a costruire il suo mito, un mito che seppellisce l'autentico significato ideologico di Luis Buñuel. Accanto a quelli che si proclamano suoi «intimi amici» vi son da collocare quelli che pranzano con lui, posseggono sceneggiature prestate da lui, o quelli che lo conobbero da giovani o studiarono con lui o eran suoi vicini di casa o che una volta lo salutarono in un gruppo di amici. Pullulano inoltre quelli che scrivono aneddoti «autentici» su Buñuel, o che posseggono archivi intimi su di lui o che pubblicano suoi «inediti». Nonché quegli altri fortunati che si ritengono in obbligo di fare del cinema «alla Buñuel» o che posseggono tali doni da aver ottenuto, in più di un'occasione, che egli facesse un certo film o un altro. Tutti costoro, ed altri ancora, danno vita a un'inesauribile aneddotica su* Tristana; *ma è in mezzo a loro, peraltro, che si trovano i più feroci giudici di un film «spurio» e «mal riuscito».*

Invece Tristana *è forse l'opera più giovane di Buñuel, e non perché sia la più recente. Poche volte il regista ha racchiuso in una narrazione di tipo classico tanta ironia, tanta critica, tanta «memoria» (ed è forse la memoria «storica» a rendere incombente l'attualità storica e il pimento dell'opera è forse costituito qui da una manifestazione proletaria o dal rosario di frasi fatte che si sentono al giorno d'oggi in tanti ambienti spagnoli). Di* Tristana *si parla molto e si parlerà ancora di più. Le interpretazioni si moltiplicano. Tuttavia ci sembra che da* Tristana, *opera compiuta, «rotonda», emerga una qualità significativa: la critica del liberalismo, la critica delle contraddizioni di una società liberale, proposta a vari livelli e centrata su alcune relazioni provinciali. E condotta dalla piattaforma ideologica di un uomo libero.*

Francisco Goya, aragonese come Buñuel, creò indifferentemente i cartoni popolari e le «pitture nere» della «Quinta del sordo». Non intendiamo perciò paragonare El angel exterminador *con* Tristana. *E, per quanto possa sembrar paradossale — e per proseguire*

in questo raffronto con Goya — le pitture nere corrispondono più a Tristana *che a* El angel exterminador.

III. *Galdós era un randagio, quel che oggi si direbbe un « europeista », e fece molti viaggi all'estero. Ma da quando è morto è stato Bañuel a farlo maggiormente conoscere fuori delle frontiere spagnole. Pressoché ignorato per molto tempo dalla critica straniera, ora comincia ad esser valorizzato come uno degli importanti scrittori del XIX secolo, ma l'approccio alla sua opera è dato, più che dai romanzi, dai film che Buñuel ne ha ricavato.*
Il ciclo galdosiano di Buñuel fu inaugurato da Nazarín. *Ma l'interesse del regista per lo scrittore risale certamente a molto tempo prima, forse all'epoca in cui, da giovane, compiva frequenti visite a Toledo, città per la quale anche Galdós era solito aggirarsi. Dopo* Nazarín *venne* Viridiana *che, pur senza figurare come opera desunta da Galdós, è in realtà quella che meglio presenta tutte le caratteristiche dello scrittore. In* Viridiana *le coincidenze narrative con altre storie galdosiane non sono l'elemento chiave, ma è tutta l'impostazione del film che rivela la parentela con lo scrittore, malgrado egli non figuri come il diretto ispiratore.*
Infine, ecco quest'anno Tristana, *che rafforza i legami tra Buñuel e Galdós. Galdós è stato in effetti, tra gli scrittori spagnoli, quello che più si è preoccupato di narrare la storia interiore dello spagnolo del secolo XIX. Fu l'interiorità dell'anima spagnola a interessarlo maggiormente, al di là dell'aneddotica storica. E Buñuel, estraendo questa interiorità dalla confusione della nostra società, la trasferisce non nella Spagna attuale, bensì nella Spagna intemporale della nostra storia. Galdós analizzò l'uomo spagnolo; Buñuel aggiunge a questa analisi la ferocia della sua critica e la convinzione che si tratta, anche oggi, del medesimo eterno uomo spagnolo, a dispetto delle trasformazioni esteriori del paese, dei mutamenti che intervengono nella sua scenografia. In ciò risiede, soprattutto, l'importanza dell'attuale successo di Buñuel. Quella che sembrava dover restare un'opera chiusa, celto-iberica, solo leggibile da occhi indigeni, si è tramutata, grazie alla forza di Buñuel, in un'opera aperta a qualsiasi spettatore internazionale. L'accoglienza che* Tristana *sta avendo presso la critica internazionale dimostra che il valore di documento che ha il film supera di gran lunga le molte altre considerazioni di carattere letterario e cinematografico. Ciò che Buñuel ha ottenuto presso i pubblici stranieri, trasformando il racconto di Galdós ma non la sua essenza, è stato di porre nuovamente sul tappeto i problemi di una società che è sì quella di Buñuel ma anche quella di Galdós e, pure, la nostra.*

IV. *Il romanzo di Galdós fu pubblicato nel 1892. Si tratta di una delle opere meno felici dello scrittore. Tuttavia da essa traspare ancora una volta la capacità di Galdós di umanizzare i suoi personaggi fino ai limiti consentiti dal naturalismo. L'umanismo di Galdós d'altra parte non cessa di essere imbevuto di cristianesimo, malgrado egli fosse uomo lontano da qualsiasi confessione religiosa, o forse proprio per questo. E benché le sue idee politiche — in varie occasioni egli fu dirigente repubblicano in piena monarchia borbonica — andassero a poco a poco radicalizzandosi, negli anni in cui scrisse « Tristana » la sua concezione sociale si fondava su un intimo desiderio di « creare » una nuova classe che risultasse, in realtà, dalla fusione del popolo con l'aristocrazia. Considerando questo contraddittorio utopismo non appare strano che la « tesi » galdosiana sia, in « Tristana », unicamente intesa a dimostrare che la donna, nella sua epoca, non può riuscire socialmente come l'uomo. La menomazione fisica che Galdós infligge alla protagonista equivale alla frustrazione delle ambizioni d'indipendenza di lei: Galdós ritiene che la natura e non la società abbia sottoposto la donna all'uomo. L'autentico argomento di « Tristana » — del romanzo — è il fallimento che la natura impone a una giovane donna che cercava di rendersi indipendente dall'uomo. O poco più. Che uso ha fatto Buñuel del romanzo? L'ha trasformato completamente, ne ha accolto un tenue filo narrativo, sostenendolo solo quando lo interessava, lo ha intriso della propria causticità introducendovi degli elementi surrealisti che non solo han vivificato la storia ma l'hanno resa più reale.*
Se analizziamo gli elementi del romanzo e li confrontiamo con quelli del film, pos-

siamo meglio comprendere la tecnica impiegata da Buñuel per trasporre filmicamente il testo galdosiano. Un primo sintomo significativo è dato dal fatto che, mentre nel romanzo l'azione si svolge in una Madrid ancora paesana, pura, familiare, Buñuel la sposta invece in una città provinciale con tutte le caratteristiche di Toledo. Non credo però che Buñuel abbia scelto Toledo per accentuare il provincialismo della storia, ma piuttosto per acuire in senso realistico le contraddizioni della società spagnola che nella Madrid odierna, elefantiaca ed equivoca, non avrebbero trovato il campo di espressione più adeguato. Scegliendo Toledo, città tradizionalmente semitica, e avvicinando nel tempo l'azione (dalla fine del secolo XIX agli anni venti, nel momento in cui dominava in Spagna la prima dittatura militare del secolo XX) pur senza portarla ai giorni nostri — e ciò sicuramente per muoversi con maggiore libertà e comporre una « stampa » storica — Buñuel ottiene di circondare i suoi personaggi della presenza non solo spirituale, ma fisica, dei vari strati costitutivi della società spagnola che imprende ad analizzare. Ma esistono altre differenze notevoli tra il romanzo e il film. I nomi dei personaggi sono gli stessi, ma diverso il loro comportamento. Don Lope conserva nel film quasi tutta la caratteriologia che già Galdós gli attribuiva (notava il Galdós, a proposito della complessa morale del personaggio: « morale che, benché sembrasse farina del suo sacco, era in realtà una concrezione mentale delle idee fluttuanti nell'atmosfera metafisica della sua epoca », ma Buñuel accentua « fisicamente » la sua decadenza, lo trasforma realmente in un ipocrita egoista in contrasto con la sua prima fase di libero pensatore; e lo fa approdare — come, d'altronde, nel libro — all'accettazione della morale cattolica. Saturna, la serva, è un elemento essenziale nel contesto narrativo del romanzo, poiché i suoi interminabili e mediocri dialoghi con Tristana giustificano la tesi del libro. D'altra parte Saturno, il figlio sordomuto, non ha nel romanzo il rilievo che gli dà Buñuel con l'accentuazione della sua impotenza fisica e del suo onanismo. Orazio, il pittore, conserva anche nel film il carattere di elemento passivo. Tristana acquista in Buñuel caratteri più violenti e drammatizzati, più ricchi di complessi, di odio e di esperienze oniriche.

Il romanzo è pervaso da una lieve ironia che ammorbidisce totalmente la vicenda: Buñuel le dà invece un'accentuazione sarcastica e drammatica. Nel romanzo Tristana è figlia di un vecchio amico di Don Lope e di una donna che costui tentò invano di sedurre. Si trattava di un dettaglio superfluo, che Buñuel elimina tranquillamente. Dal momento dell'arrivo di Tristana nella casa del padre-amante-marito i due fili narrativi scorrono paralleli, anche se Buñuel, come si è detto, esaspera tutte le situazioni. La comparsa di Orazio segna una nuova deviazione del film dal romanzo. In questo, è la serva Saturna che fa da tramite per la corrispondenza fra Tristana e Orazio, che occupa vari capitoli. E' ancora Saturna che descrive lo studio del pittore (che in Galdós è figlio di uno spagnolo e di una « irredenta » veneta). E' sempre dalle lettere che conosciamo le reazioni di Tristana dopo che è stata in casa del pittore, nonché le notizie sull'infermità di lei (manca, nel romanzo, la fuga dei due giovani). Quando Tristana viene operata, è Don Lope a leggerle i messaggi di Orazio (e sarà lui, alla fine, a scrivere a nome di Tristana). Le visite di Orazio — timido e complessato di fronte a Don Lope — si fanno più fredde e rade: poi cessano del tutto. E' Don Lope a informare Tristana che egli si è sposato in un'altra città. Poco dopo il vecchio sposa Tristana. La sposa perché solo a questo patto l'ex libero pensatore avrà l'eredità delle zie. Nell'ultimo capitolo i due conducono un'esistenza piccolo-borghese. Tristana ha imparato a far da mangiare e allieta le ore del decrepito Don Lope. Il libro si chiude su questo interrogativo: « Erano felici l'uno e l'altra?... Può darsi ».

E' chiaro il perché delle novità introdotte da Buñuel. Il romanzo è un documento naturalistico, il film è invece un documento surrealistico in cui le zone di realtà e irrealtà storiche s'incrociano e si mescolano, al fine dichiarato di accentuare sarcasticamente caratteri, situazioni e motivazioni ideologiche della nostra attuale esistenza, che per essere moderna non è però meno spagnola.

INCONTRO CON L'AUTORE
MIKLOS JANCSO: FARE DEL CINEMA PER CAMBIARE IL MONDO

L'intervista che segue è stata registrata durante l'ultima Mostra di Venezia e le risposte di Jancsó sono estremamente precise e circostanziate. Non è difficile cogliere una costante tensione morale che fa perno su alcuni capisaldi: il rifiuto di ogni commercializzazione del cinema, il richiamo ad un impegno rivoluzionario, il riferimento ad un lavoro professionale serio e onesto. E', naturalmente, la traduzione orale di quanto si può rilevare dalla lettura dei suoi film, che sull'onda dei successi registrati in diversi festival stanno giungendo sui nostri schermi normali. Una conferma, questa, della funzione insostituibile che tutt'ora svolgono le rassegne internazionali cinematografiche, che possono essere contestate per il « modo » con cui si svolgono, ma a cui nessuno può disconoscere un'indubbia funzione informativa utile per una più ampia divulgazione.

Miklós Jancsó, regista di una di quelle cinematografie che si suol definire « minori », ha beneficiato di questa conoscenza fuori dai consueti canali distributivi, ed ora gli viene addirittura offerta la possibilità di realizzare i suoi film in coproduzioni, com'è avvenuto lo scorso anno con Sirocco d'hîver *(coprod. franco-ungherese) ed ora con* Mattia Corvino *attraverso un accordo tra la radiotelevisione italiana e quella ungherese. Potenza della realtà dei fatti sugli schematismi teorici! E intendo riferirmi al giudizio nettamente negativo dato da Jancsó, nel corso dell'intervista, sul mezzo televisivo « al servizio della piccola borghesia », mentre le compagnie televisive sono « reazionarie ». L'aver dunque accettato di lavorare per la televisione lo si deve considerare un cedimento morale rispetto ad un radicale convincimento? Non lo credo.*

Piuttosto una più matura comprensione del fatto televisivo, espressa dal regista nel corso della conferenza stampa del gennaio di quest'anno presso la RAI di Roma, ove ha ribadito « la televisione mi piace poco », e che ha accettato di lavorarvi « perché m'interessa un'esperienza diversa. Poi perché credo che il pubblico della tv sia molto più vasto e vario di quello del cinema, o almeno di quello che va a vedere i miei film. Io cerco di comunicare delle idee: la televisione mi metterà in contatto con un pubblico più largo. » Ma se questo è un problema di natura esteriore, un peso ben maggiore avranno quelli di natura intrinseca all'utilizzazione del nuovo mezzo, che porranno Jancsó di fronte a scelte che non potranno non influenzare la

sua poetica. Innanzi tutto la natura stessa del « telefilm » articolato in cinque puntate di un'ora l'una; poi una diversa scansione del ritmo narrativo in quanto è difficilmente concepibile per il piccolo schermo un'iterazione di « piani-sequenza » (Sirocco d'hîver *consta di soli undici piani-sequenza); e infine una definizione meno nebulosa, dato anche il personaggio storico prescelto, delle psicologie, come non è nelle consuetudini dell'ultimo Jancsó. E' un fatto che sempre un maggior numero di autori cinematografici si sta avvicinando al mezzo televisivo, da Renoir a Glauber Rocha, da Straub a Olmi, a Castellani, a Zurlini, per non dire di un Rossellini che è tornato al capolavoro con* La prise de pouvoir par Louis XIV. *E l'elenco non ha alcuna pretesa di completezza perché trascura tutta la schiera dei giovani che grazie alla televisione riescono a fare il primo passo registico o a continuare una loro ricerca appena iniziata, e si possono fare i nomi di Ponzi, Aprà, Bellocchio, Turi, Cane, Cascavilla. Ormai l'osmosi c'è ed il processo è irreversibile. Tra cinema e televisione non solo è stato stipulato l'armistizio, ma siamo in piena « entente cordiale ».*

Un « telefilm » è poi soltanto un film a soggetto realizzato per la diffusione televisiva, e molti lo sono in 16 mm, il che vuol dire costi inferiori e una maggiore mobilità della troupe.

Se una differenza sussiste, sta solo a monte, nella natura del mezzo, quello televisivo, soggetto a regole che il cinema non ha o che sono di natura diversa. Ma l'evoluzione dei tempi è rapida, e poi sono alle porte, anzi, qui presso l'edicola d'angolo, le famigerate « cine-video-cassette » che agitano i sonni di molte persone, ma con le quali bisognerà fare i conti, e abbastanza presto. (N.I.)

D. - *Vorrei farle una domanda di carattere generale, pur rendendomi conto della sua complessità: cos'è per lei il lavoro di regista?*

R. - Domanda difficile: io non posso dire cosa significhi essere regista in senso generale, so soltanto cosa significa per me. La ritengo difficile anche perché io ho una laurea in giurisprudenza e ho studiato etnografia e storia dell'arte prima di diventare regista. Perché lo sono diventato? Forse per una serie di circostanze, ma ora lo so con certezza. Fare della regia è un modo di esprimersi con chiarezza e prontezza; quando ero bambino scrivevo e da studente volevo fare lo scrittore, ma oggi so di potermi esprimere meglio col cinema. Inoltre le debbo dire che fin da giovane mi sono interessato di politica ed il film è un mezzo sincero per influenzare il pubblico. Io non nascondo le mie opinioni, io desidero il cambiamento della società, dell'umanità. Mi considero un rivoluzionario e mi sento partecipe della rivoluzione; penso che i poveri e gli oppressi debbano prendere il potere, ma che debbano esercitarlo in modo umano e democratico.

D. - *Quali sono i rapporti che lei, come regista, pone in essere con i vari elementi che compongono il film: gli attori, i produttori, gli autori dei testi, i mezzi tecnici nel loro complesso.*

R. - Penso di essere un regista fuori del normale: ho fatto otto film e circa quaranta cortometraggi. Degli otto film uno solo può considerarsi un adattamento letterario, da una novella, e intendo riferirmi a *Oldás és kötés* (t.l.: Sciogliere e legare, 1963); gli altri — salvo il primo lungometraggio *A harangok Rómába mentek* (t.l.: Le campane sono partite per Roma, 1958) — li ho fatti col mio amico Gyula Hernádi, che è un noto e molto discusso scrittore, che, con me, ha curato la sceneggiatura dei miei film. Debbo però riconoscere che spesso la sceneggiatura ha scarsa importanza e specialmente in *Csend és kiáltás* (Silenzio e grido, 1968) e in *Sirokko* (o *Sirocco d'hîver*, 1969) la sceneggiatura originale è stata ignorata tanto da poter dire che i due film sono stati improvvisati. Del resto è mia opinione che il regista debba essere anche l'ideatore del suo film. Io chiamo « film hollywoodiani » quelle opere in cui il regista non ha idee proprie, ma realizza un'opera altrui. Non sono contrario per principio a questo genere di film se sono onesti e non reazionari, ma preferisco quelli in cui è il regista a creare il suo film. Parlando della collaborazione tecnica e soprattutto dell'operatore, due degli otto film li ho fatti con un giovane, János Kende, e sei con uno della mia generazione, Tamás Somló. Penso che specialmente nei film moderni i movimenti della macchina debbano armonizzarsi col movimento d'insieme e che ciò sia più importante che comporre dei bei quadri. Bisogna che l'operatore comprenda la dinamica del regista e non cerchi di fare composizioni e quadri indipendenti, ma collabori col regista per interpretarne il pensiero. Questo è stato compreso dai miei due collaboratori, per i quali dunque il film non è un insieme di quadri, ciascuno esteticamente valido, ma frutto di un'espressione unitaria. Così insieme il lavoro non procede lentamente, ma, anzi, molto velocemente, perché sappiamo ciò che vogliamo, e poi siamo affiatati e lavoriamo insieme volentieri.

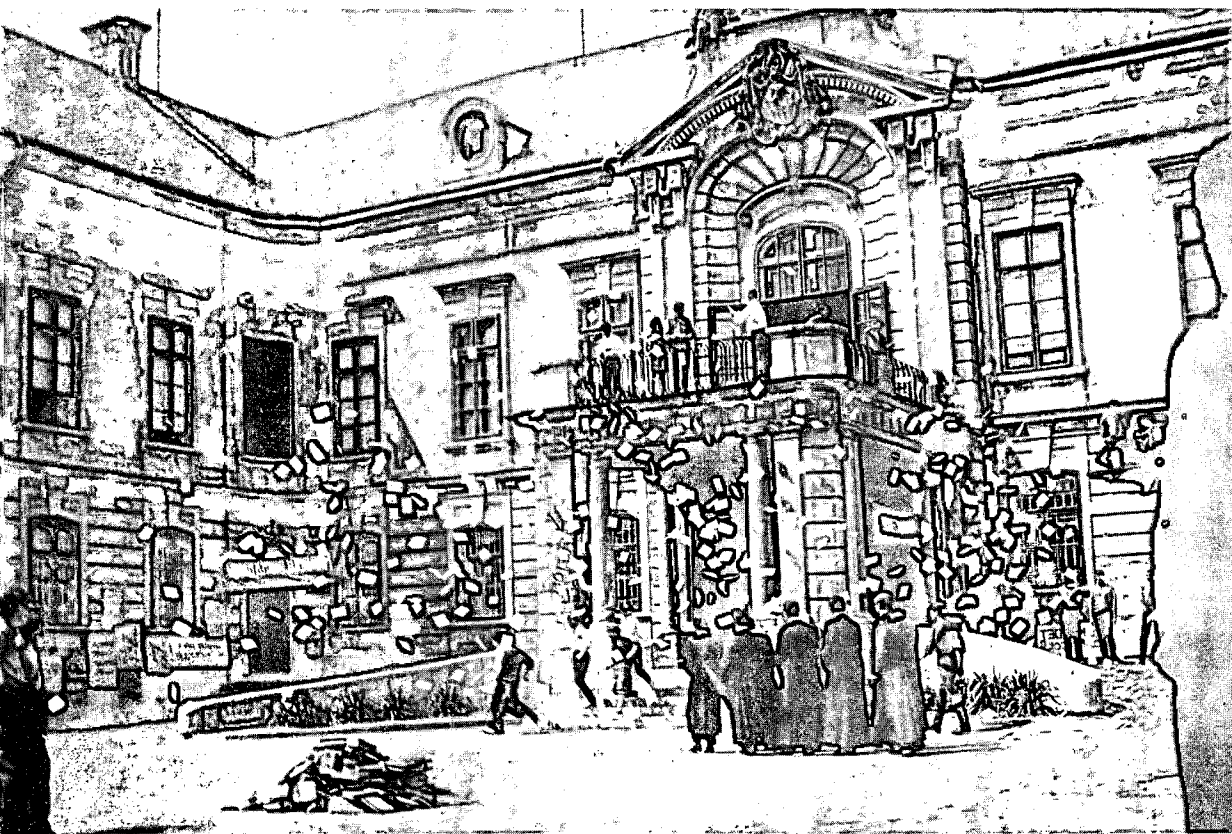
D. - *Pensa che vi sia stata un'evoluzione nel mestiere del regista dal passato ad oggi, e, in caso affermativo, in che senso si è modificata la sua funzione?*

R. - Penso che una evoluzione vi sia stata, tanto filosofica che tecnica. Come, ad esempio, nella poetica di Antonioni che ha portato nei suoi film la vita quotidiana, ma non quella effettiva e reale dei film realisti, ma un mondo tutto suo, particolare, come fosse la vita reale. Questa è una visione filosofica del mondo, ma anche una evoluzione tecnica. Nei film di Antonioni si notano inquadrature e movimenti di macchina che danno l'impressione che sia veramente iniziata una nuova tendenza della quale io mi ritengo seguace.

D. - *Qual'è l'importanza — o la non importanza — della scuola nella formazione di un regista?*

R. - Anche questa è una domanda difficile; non si può insegnare l'arte, ma solo la tecnica. Però il film non è solo arte, ma anche tecnica e perciò occorrono delle scuole, che sarebbe bene che fossero vicine alla produzione perché è lavorando nella produzione che s'impara veramente. Non

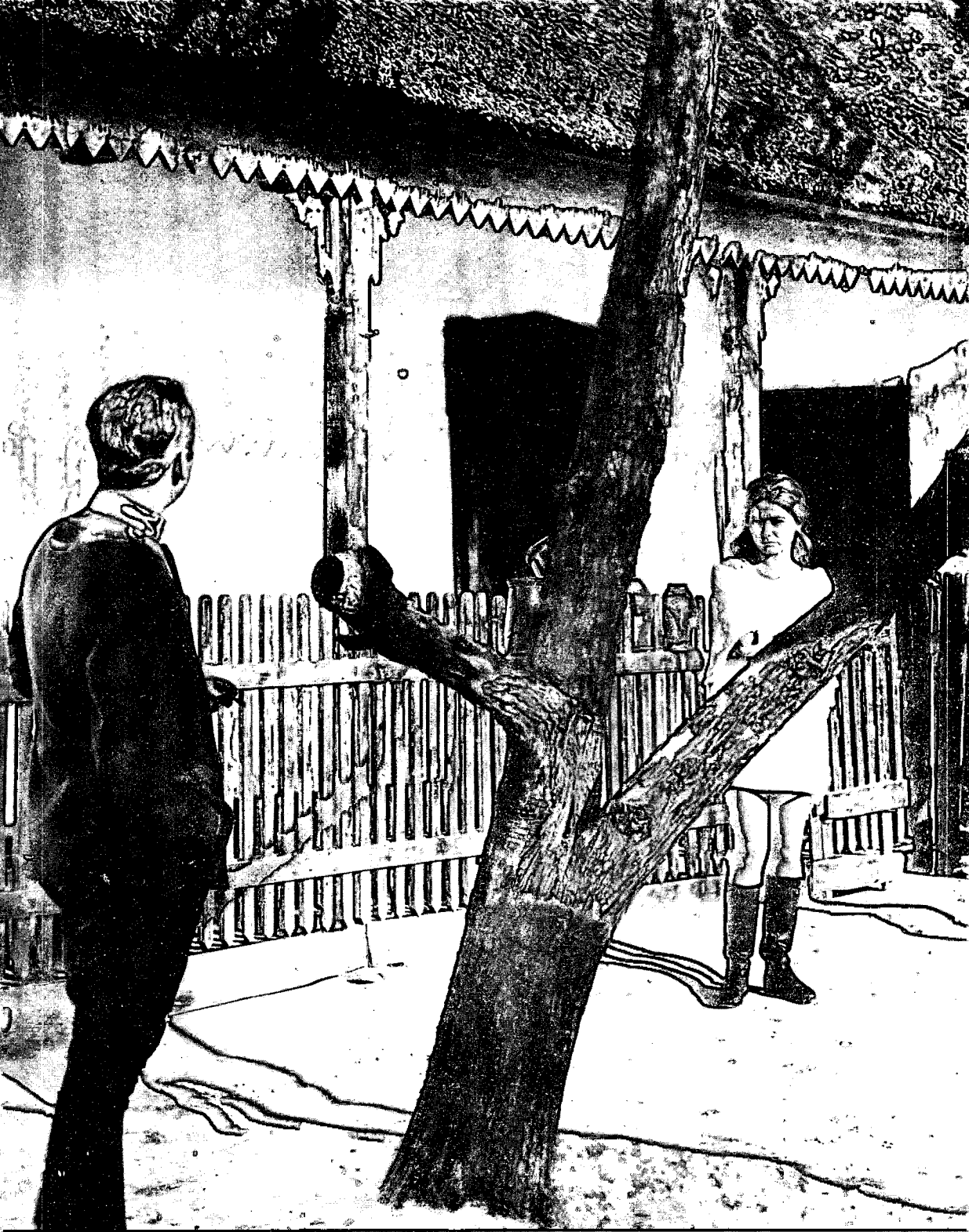
Miklós Jancsó: Un giorno chi vorrà essere regista
dovrà essere rivoluzionario, ed esprimere
nei suoi film idee
che contribuiscano a cambiare
il mondo

Fényes szelek

Csillagosok, katonák

Szegénylegények

Igy jöttem

Sirokko/Sirocco d'hiver

Csend és Kiáltás

nego però che esistano persone non esperte che malgrado le difficoltà tecniche possano fare ottimi film. Ad esempio quest'anno in Francia ha vinto il primo premio un giovane scultore che prima aveva fatto solo cortometraggi. Il suo film è molto buono, ma nondimeno convengo che siccome la produzione dei film è un'industria, è necessario apprendere la tecnica in una scuola e nella produzione. Quello che non può dare la scuola è lo spirito rivoluzionario ed il desiderio di lottare per cambiare il mondo. Questo va conquistato e appreso altrove.

D. - *Vorrei sapere se ha fatto anche esperienze di regia teatrale, e quali pensa che siano le differenze nel lavoro di regia tra le varie forme di spettacolo.*

R. - Inizialmente volevo fare il regista teatrale, ma non l'ho mai fatto. Ora, per la prima volta nella vita, mi si offre un lavoro, in Ungheria, che forse accetterò: dirigere una strana storia di due personaggi. In realtà non sono mai stato lontano dal palcoscenico perché, avendo fatto per molti anni del ballo popolare, sono rimasto vicino ad un mondo di espressione teatrale. Da noi in Ungheria teatro e cinema sono abbastanza separati; è avvenuto che un regista teatrale facesse dei film, ma finora mai il contrario. Zoltán Fábri, che è un noto regista, qualche volta ha lavorato per il teatro come sceneggiatore. La televisione, come genere, non mi piace; per quanto adesso proverò a fare uno show per una giovane cantante. La televisione non mi piace; in tutto il mondo sta al servizio della piccola borghesia, contro la quale io ho combattuto tutta la vita e penso combatterò finché avrò vita. Capisco perfettamente le necessità delle compagnie televisive, ma ciò nonostante le ritengo reazionarie.

D. - *Pensa che vi sia un contrasto di generazioni tra vecchi e nuovi registi?*

R. - Penso di sì, anche se ancora non si vede chiaramente, ma sento che vi saranno grandi mutamenti, e ciò lo rivela non solo la produzione ma soprattutto il movimento studentesco che si manifesta in tutto il mondo da uno o due anni. Ci troviamo di fronte a grandi cambiamenti, lo sento e sono sicuro che con il cambio della generazione attuale, i cui registi vivono in un mondo conformista, l'umanità avrà dei vantaggi. Con la nuova generazione cambierà radicalmente la faccia del mondo sia nella tecnica che nel pensiero, e ciò mi rende felice.

D. - *Vorrei ora che mi parlasse un poco della cinematografia del suo paese, l'Ungheria: quali sono i registi che ritiene migliori, qual è l'indirizzo produttivo e quali sono le difficoltà distributive.*

R. - In questi ultimi anni il cinema ungherese ha prodotto un gran numero di film interessanti. Con questo non voglio dire che prima non vi siano stati dei buoni film, in quanto vi era pure qualche buon regista come Zoltán Fábri, Félix Máriássy, Károly Makk, ma da quando è entrata in campo la generazione degli Anni Trenta si producono film più interessanti. Naturalmente fare questi film è più difficile, come avviene in tutto il mondo, in quanto in massima parte sono meno popolari dei così detti film commerciali, e quindi riservati ad un pubblico limitato, e lei sa che i produttori, come anche lo Stato da noi, non spendono volentieri tanti soldi per film che non hanno un vasto pubblico. Così ci troviamo sempre di fronte al problema: avremo o no i soldi per fare questi nostri film? Devo anche dire che da noi il produttore è lo Stato socialista, e sia prima che dopo la realizzazione d'un film sorgono anche problemi politici. Da uno o due anni nel settore cinematografico abbiamo un nuovo tipo di organizzazione, e può capitare che gli organi che curano la distribuzione dei film facciano circolare poco o male questi nostri film più difficili a capirsi. Noi riteniamo scandaloso che sia data la preferenza a film occidentali solo perché con questi la distribuzione guadagna. Noi lottiamo perché questo stato di cose cambi e pensiamo di riuscirci.

D. - *Con il suo ultimo film* Sirocco d'hîver, *presentato qui a Venezia, a che punto è giunto nella sua evoluzione d'autore e come pensa di portare avanti la sua poetica?*

R. - Come sono arrivato a *Sirocco* può essere un caso. Per un certo tempo ho pensato che il tema della conquista violenta del potere e del meccanismo dell'op-

pressione sia stato svolto quasi accidentalmente, poco per volta, ma poi ho scoperto che non è stato così. Non avevamo progettato, io e Hernádi, di svolgere ancora un tale tema, ma mi è parso poi evidente che qualsiasi soggetto noi abbiamo affrontato, lo abbiamo sempre fatto con lo stesso linguaggio. Se consideriamo gli ultimi cinque film appare chiaro allo spettatore che offriamo variazioni dello stesso tema con un evidente sviluppo. Penso che *Sirocco* sia l'esempio più caratteristico: vi si parla di un movimento terroristico di destra nel quale si annida un uomo di sinistra; di un movimento che ancora non ha afferrato il potere, che però dopo qualche anno può trovarsi vittorioso e nonostante questo non vuole partecipare al potere. Come si vede ci sono nel film molti contrasti. Che io continui a svolgere questo tema non posso dirlo, né che film farò. So soltanto che farò i film per i quali avrò i mezzi finanziari. In questo momento abbiamo tre o quattro soggetti: in due continuiamo lo stesso tema, in altri due meno, ma come ho detto faremo solo i film per i quali avremo i mezzi.

D. - *Se le venisse offerta l'opportunità girerebbe volentieri un film all'estero?*

R. - Molto volentieri faccio film ovunque; fare film è il mio unico divertimento. Non vado né a pesca né a caccia e non ho hobby particolari: il mio hobby è fare dei film. Per questo ovunque mi offrissero di fare dei film lo farei volontieri, anche all'estero, alla sola condizione di poter dire ciò che voglio. Non m'interessa né il guadagno, né la gloria, né i premi; m'interessa fare ciò che sento e su questo punto la pensiamo allo stesso modo io e il mio amico Hernádi. Desideriamo essere indipendenti, esprimere le nostre idee, e vogliamo illuminare il mondo sui pericoli che conosciamo.

D. - *Venendo a parlare di giovani che intendono intraprendere la carriera di regista, quali sono, secondo lei, la qualità fondamentali che dovrebbero avere e quali le conoscenze che dovrebbero approfondire?*

R. - Altra domanda difficile. Apprezzo i registi professionisti che sanno fare il loro mestiere, ma apprezzo anche molto i dilettanti geniali. Apprezzo quindi molti autori della scuola « underground » e, in particolare, Andy Warhol, che, vero dilettante, porta qualcosa di nuovo nella produzione dei film. Posso dire, per altro, che pochi giovani che vogliono fare del cinema ne imparano la tecnica, mentre dovrebbero farlo perché la regia è una professione. Se debbo dire qualcosa di saggio sulle caratteristiche del buon regista, dirò che bisogna essere molto onesti; ma questo è un problema nostro perché io ignoro che cosa significhi « essere onesti » nelle condizioni in cui voi operate; da noi è un concetto molto preciso. Potrei dire ancora che amo i buoni registi che fanno film buoni e belli, ma soprattutto preferisco i registi rivoluzionari. Posso aggiungere che un giorno chi vorrà essere regista dovrà essere rivoluzionario, ed esprimere nei suoi film idee che contribuiscano a cambiare il mondo.

D. - *Vorrei ora, a conclusione di questo nostro incontro, conoscere il suo pensiero sui festival in generale.*

R. - Penso che la crisi dei festival sia dovuta alla crisi della produzione, e mi riferisco, in particolare, alla produzione capitalista hollywoodiana che sta agonizzando. Occorre trovare un metodo nuovo, e qui a Venezia il signor Laura ci ha provato, ma sul successo dell'iniziativa è prematuro pronunciarsi. I festival, a mio avviso, vanno mantenuti per favorire incontri fra i produttori, i registi, e conoscere i film degli altri, ma tutto questo non in una prospettiva commerciale, bensì mantenendo il contatto con la gente semplice e con i giovani. Cioè i festival dovrebbero avere la stessa funzione che io attribuisco ai film: concorrere al cambiamento del mondo.

(a cura di *Nedo Ivaldi*)

Schede

Film visti a Cannes (a cura di Giacomo Gambetti)

Tristana (Tristana) - **r.**: Luis Buñuel - **ar.**: José Puyol, Pierre Lary - **s.**: dal romanzo omonimo di Benito Pérez Galdós - **sc.**: Luis Buñuel, Julio Alejandro - **f.** (Eastmancolor): José Aguayo - **scg.**: Enrique Alarcón - **ascg.**: Rafael P. Murcia - **ambientazione:** Luis Argüello - **t.**: Julián Ruiz - **mo.**: Pedro del Rey - **asmo.**: José Salcedo **sde.**: Carmen Salas - **int.**: Catherine Deneuve (Tristana), Fernando Rey (Don Lope), Franco Nero (Horacio), Lola Gaos (Saturna), Jesús Fernández (Saturno), Antonio Casas (don Cosme), Sergio Mendizábal (il professore), José Calvo (il campanaro), Mary Paz Pondal (una ragazza), Cándida Losada (la signora borghese), Vincent Soler (don Ambrosio), Fernando Cebrián (il dottor Miquis), Juanjo Menéndez (don Cándido) - **dp.**: Manuel Torres (A.T.C.) - **asp.**: Esteban Gutiérrez - **p.**: Juan Estelrich per Epoca Films, Talia Film (Madrid) / Selenia Cinematografica (Roma) / Les Films Corona (Paris) - **o.**: Spagna-Italia-Francia, 1970 - **di.**: Dear D.C.I. - **dr.** 95'.

Buñuel non cessa di stupirci. Anni fa lo si dava per superato e decadente, limitato ai due film delle sue origini surrealiste, L'age d'or *e* Le chien andalou. *Poi gli « scandali » ingiustificatamente sollevati a proposito di* Viridiana, *e quindi* Simeon del desierto *e* Bella di giorno, *lo hanno riproposto all'attenzione dei critici (anche di quelli più naturalmente disattenti) e hanno spinto i distributori a mettere disordinatamente in circolazione i suoi film (fra cui alcuni, visti come assai importanti, del periodo messicano) e i produttori a ridargli i mezzi per lavorare.* Tristana, *oggi, è una straordinaria 'summa' trasparentemente autobiografica della vita e del lavoro del regista. Il rapporto fra Tristana e il suo tutore-marito, nella interpretazione perfetta di Catherine Denevue e Fernando Rey, offre a Buñuel l'occasione per un 'divertimento' ricco di malinconia e di penetrante carica psicologica, per un quadro della Spagna di oggi, per una galleria di personaggi ciascuno dei quali ha qualcosa di Buñuel, ciascuno dei quali è criticamente osservato, con una misura d'eccezione, con tutte le tradizionali componenti del cinema di questo autore — ad esempio l'irrisione dei « valori », l'erotismo — rivisti nella maniera più pudica e nello stesso tempo più efficace e acuta.*

En Passion (Passione) - **r., s., sc.**: Ingmar Bergman - **f.**: (De Luxe Color, stampato dalla Technicolor): Sven Nykvist - **asf.**: Roland Lundin - **es.**: Ulf Nordholm - **scg.**: P. A. Lundgren - **c.**: Mago - **mx.**: Olle Jacobson - **so.**: Lennart Engholm - **sde.**: Katinka Farago - **int.**: Liv Ullman (Anna Fromm), Bibi Andersson (Eva Vergerus), Max von Sydow (Andreas Winkelman), Erland Josephson (Elis Vergerus), Erik Hell (Johan Andersson), Sigge Furst (Verner), Svea Holst (la moglie di Verner), Annika Kronberg (Katarina), Hjordis Pettersson (la sorella di Johan), Lars-Owe Carlberg (il primo poliziotto), Brian Wikstrom (il secondo poliziotto) - **p.**: AB Svensk Filmindustri (Stockholm) - **o.**: Svezia, 1970 - **di.**: Dear Film-United Artists - **dr.**: 100'.

Se è vero che, come molti grandi autori, Bergman ripete sempre il medesimo film, tocca gli stessi toni, è pur vero anche che in En passion *egli corre il rischio di*

ripetersi. Un film di grande qualità, con quattro personaggi isolati materialmente, fisicamente e psicologicamente, e affrontati due a due: i quattro si confessano, si lacerano, via via la desolazione e il vuoto dell'animo chiudono qualsiasi speranza e qualsiasi felicità. Stilisticamente ripiegato su una sorta di procedimento a inchiesta che spezza la vicenda e la inaridisce, il film — ovviamente interpretato con maestria degli attori bergmaniani — ridà le linee di Vargtimmen *(L'ora del lupo) e di* Skammen *(La vergogna) ed è lontano dalla partecipazione e dall'afflato vitale con cui emozioni e indagini simili erano affrontati, invece, in* Saasom i en spegel *(Come in uno specchio) e in* Nattvardsgaesterna *(Luci d'inverno).*

Magasiskola (t.l.: Alta scuola, **ovvero** I falchi) - **r.**: István Gaál - **s.**: dal romanzo di Miklós Mészöly - **sc.**: István Gaál - **f.**: (Eastmancolor): Elemér Ragályi - **m.**: András Szöllosy - **int.**: Ivan Andonov (il giovane), György Bánffy (Lilik), Judit Meszléri (Teréz) - **p.**: Mafilm Studio 4, Budapest - **o.**: Ungheria - **lg.**: 2414 m.

Discorso serrato, teso, drammatico, tutto simbolico ma non per questo meno diretto ed efficace sulle diverse maniere di imporre al prossimo le proprie opinioni o — al limite — le opinioni che si ritengono valide: e quanto e come sia lecito — o no — farlo. Il senso vero del film è questo, la storia che vi si narra è invece, semplicemente, quella di un duro — anche se sincero e appassionato — ammaestratore di falchi. Molti film dei paesi in cui non c'è piena libertà d'espressione sono ormai ridotti a esprimersi per vie indirette: il che del resto accade anche nei paesi ufficialmente democratici e del tutto liberi. Gaál riesce a mandare avanti la propria testimonianza contro qualsiasi residuo di stalinismo con grande linearità di stile, con grande forza e semplicità.

O Alienista ovvero **Azyllo muito louco** (t.l.: L'alienista) - **r.**: Nelson Pereira Dos Santos - **asr.**: Luiz Carlos Lacerda de Freitas - **sc., d.**: Nelson Pereira Dos Santos, dal romanzo di Machado de Assis - **f.** (Eastmancolor): Dib Lutfi - **scg., c.**: Luiz Carlos Ripper - **mo.**: Rafael Valverde - **m.**: Guilherme Magalhaes Vaz - **int.**: Nildo Parente (Padre Simão), Isabel Ribeiro (D. Evarista), Arduino Colasanti (il giudice), Nelson Dantas (il sagrestano), José Cleber (il farmacista), Ana Maria Magalhaes (la cugina di Costa), Leila Diniz - **asp.**: Irenio Marques - **p.**: Nelson Pereira Dos Santos, Luiz Carlos Barreto, Roberto Farias - **pa.**: Roberto de Castro, Medrado Dias - **o.**: Brasile, 1970.

Autore con Vidas secas *di una delle prime opere, in ordine cronologico, di quello che sarebbe poi diventato il «cinema nôvo» brasiliano, cioè un cinema di rottura, di anticonformismo, di rivoluzione stilistica e ideologica e strutturale, Nelson Pereira Dos Santos ha realizzato con quello di oggi — così calibrato e così allettante — un film che tiene assai bene il passo con gli sviluppi che il cinema brasiliano deve in questi ultimi anni a Diegues, a Rocha, a De Andrade. Quanto* Vidas secas *era nudo e stringato, così* O alienista *è fantasioso, colorato, pittoresco, figurativamente affascinante: ma non dimentica mai — dietro la fantasia e il gioco nazionale del simbolo — la denuncia drammatica di una continua rincorsa a un mutar di carte, a una sottolineatura reciproca di incapacità, di carenze, di follia, di cui il Brasile soffre da molti decenni, sulla pelle dei suoi abitanti più maltrattati e più poveri. Il villaggio rappresentato nel film è in preda a una sorta di follia ricorrente e collettiva: è il Brasile di fronte al quale non c'è, per ora, alcuna via d'uscita, secondo l'amara conclusione del regista.*

Elise ou la vraie vie (t.l.: Elisa o la vera vita) - **r.**: Michel Drach - **s.**: da un romanzo di Claire Etcherelli (Premio Foemina 1967) - **sc.**: Claude Lanzman e Michel Drach - **d.**: Claire Etcherelli (Premio Foemina 1967) - **sc.**: Claude Lanzman, Michel Drach - **d.**: Marie-José Nat (Elise), Mohamed Chouimh (Arezki), Bernadette Lafont (Anna) Jean-Pierre Bisson (il fratello), Catherine Allegret (Didi), Alice Reichen (la nonna), Martine Chevalier (Marie-Louise), Jean-Pierre Derras (un poliziotto), Darsacq (id.), Cheik Nourredine (lo zio), Gergoes Claisse (Gilles) - **dp.**: Georges Casati, Mourad Bouchouchi - **p.**: Port-Royal Films, Paris/O.N.C.I.C., Algeri - **o.**: Francia-Algeria, 1970.

E' il racconto della vita quotidiana, in una grande fabbrica parigina, di Elise, del suo rapporto col fratello ex-intellettuale e ora operaio, del suo amore con un giovane algerino del FLN proprio mentre siamo negli anni della guerra di Algeria, '57 e '58.

Su tutto questo Drach ha realizzato un film appartato e sincero, e insieme ha costruito un personaggio che, a contatto con la chiusura tremenda della catena di montaggio e insieme coi fermenti di libertà, poco a poco matura, prende coscienza di sé e può contribuire a gettare fra i popoli un ponte di comprensione e di amicizia. Stilisticamente Drach non va alla ricerca di nessuna novità, ma nel racconto egli comunque è personale e solido. La figura di Elise, grazie anche alla interpretazione di Marie-José Nat (ex attrice-bambina, oggi moglie di Drach), acquista un peso estremamente significativo e importante, e attorno a lei il discorso politico sul FLN, sulla Francia di quegli anni, sull'atteggiamento ufficiale francese è chiaro e non conformista, e la durezza del lavoro di fabbrica non si nasconde nelle edulcorazioni.

Krajobraz po bitwie (t.l.: Paesaggio dopo la battaglia) - **r.**: Andrzej Wajda - **s.**: dai racconti di Tadeusz Borowski - **sc., d.**: Andrzej Wajda e Andrzej Brzozowski - **f.**: Zygmunt Samosiuk - **scg.**: Jerzy Szeski - **m.**: Zygmunt Konieczny, Vivaldi e Chopin - **int.**: Daniel Olbrychski (Tadeusz), Stanislawa Celínska (Nina), Tadeusz Janczar (Charles), Mieczyslaw Stoor ('aspirante), Zygmunt Malanowicz (il prete), Leszek Drogosz (Tolek), Aleksander Bardini (il professore), Stefan Friedmann (il bohemien), Jerzy Zelnik (il comandante del campo) - **p.**: Film Polski - **o.**: Polonia, 1969.

Autore di primissimo piano nella grande fioritura del cinema polacco fra il '50 e il '60, Andrzej Wajda negli ultimi tempi non è più riuscito — come del resto tutto il cinema polacco — a rinverdire lo smalto di un tempo: non per questo ha cessato di affrontare temi importanti della vita del proprio paese (anche nel sottovalutato Caccia alle mosche, *ad esempio, presentato proprio a Cannes l'anno scorso). Il film di oggi ricorda la situazione di un lager nazista aperto alla fine della guerra, coi polacchi — ebrei e no — che non sapevano tuttavia se ritornare veramente nella Polonia che stava per riorganizzarsi sotto la totale influenza sovietica. Come in* Ceneri e diamanti, *il dibattito è interno, su una patria da ri-amare, su una nazione da ricostruire. Il discorso è amaro, pessimista; lo stile è discontinuo, non sempre limpido, ma con pagine mirabili e sofferte: il film è il migliore di Wajda, dopo gli anni d'oro.*

Ovoce stromu rajskych jime / Le fruit du Paradis - **r.**: Vera Chytilová - **sc., d.**: Ester Krumbachová, Vera Chytilová - **f.** (Eastmancolor): Jaroslav Kučera - **mo.**: Miroslav Hajlk - **m.**: Zdenek Liška - **so.**: Ladislav Hausdorf - **int.**: Jitka Novaková, Jan Schmid, Karel Novak - **dp.**: Frantisek Milic - **p.**: Bronka Ricquier per Film Studio Barrandov, Praga/Elisabeth Films, Bruxelles - **o.**: Cecoslovacchia-Belgio, 1970.

L'autrice di Le margheritine *è arrivata a Cannes, benché tuttora regista cecoslovacca, attraverso la presentazione belga del suo film di oggi, infatti una coproduzione. Dopo un prologo che si svolge nel paradiso terrestre, e mostra Adamo e Eva fino al serpente e alla mela, Eva e Adamo (che si chiama Joseph) e un Robert che cavalca una bicicletta e indossa un grande mantello rosso vivono ai nostri giorni, in una specie di Marienbad (o di Karlovy Vary), un po' incartapecorita e allucinata. Eva è tradita dal marito e attratta da Robert, morbosmente, masochisticamente. Eva è la Cecoslovacchia di oggi, incerta, tradita all'interno (da chi è rappresentato in Joseph), Robert l'Unione Sovietica: ma chiarire tutto questo, che pure è palesemente nelle ragioni d'essere del film, significa impoverire di gran lunga il vigore e l'originalità espressiva, le citazioni figurative (la pittura fiamminga, la lunga tradizione cinematografica cecoslovacca in materia di fotografia, di illuminazione e di scenografia) dei suoi brani migliori, segnatamente nella prima parte. Opera sempre e tutta di allegoria e di allusioni, tormentata nelle allucinazioni e nel terrore irrisolti, il film di Vera Chytilová rimane una testimonianza drammatica di una tragedia vissuta ed evidentemente non superata.*

Remparts d'argile (t.l.: Bastioni d'argilla) - **r.**: Jean-Louis Bertuccelli - **s., sc.**: Jean Duvignaud, dal suo libro « Chebika » - **ad.**: Jean-Louis Bertuccelli - **f.**: Andréas Winding - **mo.**: François Ceppi - **m.**: Canti berberi raccolti e cantati da Taos Amrouche - **so.**: Oulmi - **int.**: Leila Schenna (Rima) e gli abitanti del villaggio di Téhouda - **p.**: Uccelli Production, Paris/Les Actualités Algériennes - **o.**: Algeria/Francia, 1970.

Una ragazza di nome Rima, in un villaggio di frontiera del Sahara meridionale, rimane stranamente dalla parte della tradizione e della consuetudine il giorno in cui, per la prima volta, gli uomini si ribellano all'autorità e all'oppressione del padrone. Bertuccelli,

ventottenne regista con esperienze nel film d'arte, nella tecnica del suono e nel lavoro televisivo, realizza una coproduzione franco-algerina che è totalmente dalla parte di una straordinaria partecipazione per psicologie difficili, in un difficile lavoro di evoluzione sociale: film di silenzi lunghissimi ed ossessivi, di pause e di ritorni narrativi non moderni però efficaci, nel contesto scelto, Remparts d'argile *conduce un lavoro di « comprensione » di grande portata umana e storica, anche se non è altrettanto compiuto sul piano stilistico.*

Misshandlingen (t.l.: L'assalto) - **r., s., sc., f., mo.:** Lasse Forsberg - **so.:** Björn Hallberg e Johan Classon - **m.:** International Harvester - **int.:** Knut Pettersen (Knut Nielsen), Björn Granath, Berit Persson - **dp.:** Thomas Danielsson - **p.:** Europa Film, Stockholm - **o.:** Svezia, 1969.

Chi protesta, in una società così ben confezionata e condizionata quale è quella svedese di oggi, è pazzo. Secondo Knut, il protagonista del film, la psichiatria è in questi casi la scienza che pretende di adattare soggetti sani a una società malata: ma l'ultima inquadratura del film mostra il giovane sul letto, dopo una iniezione calmante, ormai del tutto vinto. Girato originariamente in 16 mm. da un regista non giovanissimo ma al suo primo film, Misshandlingen *è disinvolto e nello stesso tempo serrato nel ritmo, originale nelle idee e nella impostazione, assurdo nella vicenda quel tanto che basta a giustificare, appunto, la sua ironia e il suo « ragionamento », la sua « esagerazione » che appare anomalia nella normalità, mentre è sulla via di essere l'unica ribellione ancora possibile in un regime di conformismo.*

Eloge du Chiak (t.l.: Elogio del Chiak) - **r., s.:** Michel Brault - **f.:** Alain Dostie, Michel Brault - **mo.:** Michel Brault - **int.:** giovani allievi della Scuola secondaria Bauséjour di Moncton (Nouveau-Brunswick) e la loro insegnante - **p.:** Office National du Film, Montreal - **o.:** Canada, 1970.

Les voitures d'eau (t.l.: I battelli) - **r.:** Pierre Perrault - **f.:** Bernard Gosselin - **mo.:** Monique Fortier - **so.:** Serge Beauchemin - **int.:** Laurent Tremblay, capitano de L'Amanda Transport; i suoi figli Aurèle e Yvan; Eloi Perron, carpentiere e capitano del M.P. Emélie; Nérée Harvey, capitano del G. Montcalm; Joachim Harvey, capitano del Cap de l'Ile; Leopold Tremblay; Alexis Tremblay; Louis Harvey, detto Grand Louis - **p.:** Jacques Bobet e Guyl Cote per l'Office National du Film Canadien - **o.:** Canada, 1969.

Brault e Perrault sono due fra gli esponenti più significativi dell'Office National du Film du Canada, sono entrambi sui quarant'anni, hanno dato vita ad alcune delle opere più significative del cinema non-commerciale, hanno avuto una parte di primo piano, con Rouch, Ruspoli, Groulx e altri autori, nel promuovere il « cinema verità ». In Eloge du Chiak *Perrault collabora ancora con Brault, mentre* Les voitures d'eau *è la terza parte di una trilogia nata proprio con Brault, nel '63, con* Pour la suite du monde, *e proseguita nel '67 con* Le règne du jour. *Esempi di un cinema di libertà e d'istinto, i loro film sono realizzati a misura dell'uomo, con semplicità e amore, con intelligenza e con accurata ricerca.*

Soleil O (t.l.: Sole zero) - **r., sc.:** Med Hondo - **f.:** François Catonne, Dennis Bertrand, J. François Laguiohie - **mo.:** Michèle Masnier, Clément Menuet - **so.:** J. P. Loublier, Yves Allard e Alain Coutault - **ca.:** George Anderson - **int.:** Robert Liensol (Robert), Théo Legitimus, Ambroise M'Bia, Jean-Baptiste Tiemele, Greg Germain, Gabriel Glisand, Jean Edmond, Les Black Echos, Bernard Fresson, Yane Barry, Armand Abonanalp, Michèle Perelot, Gilles Segal, Danièle Schwartz, Pierre Tabard, Odette Piquet, Marc Duducourt, Ginette Franck, Armand Meffre, Sarah Hardenberg - **p.:** Shango, Paris - **o.:** Francia-Mauritania, 1970.

Film di un regista nato in Mauritania, ma non un film mauritano: sforzo personale e arrabbiato di un esordiente di trent'anni che ha scritto il film in quattro anni, lo ha girato entro un anno, con tre mesi di lavoro effettivo, spendendo pochissimo, mettendoci dentro tutto se stesso, le proprie esperienze e le proprie amarezze a contatto col mondo dei bianchi francesi e a contatto con gli africani che cedono. Duro ma lirico, unilaterale ma sincero, drammatico e disperato, senza rinunciare né alla speranza né allo stile.

Kes - **r.**: Kenneth Loach - **s.**: dal romanzo « A kestrel for a knave » di Barry Hines - **sc.**: Kenneth Loach, Barry Hines e Tony Garnett - **da.**: Bill Mc Cow - **f.** (Technicolor): Chris Menges - **mo.**: Roy Watts - **m.**: John Cameron - **int.**: David Bradley (Billy Casper), Colin Welland (Mr. Farthing), Lynn Perrie (Mrs. Casper), Freddie Fletcher (Jud), Brain Glover (Sudgen), Robert Bowes (Mrs. Gryce), Robert Naylor (McDowell) - **p.**: Kestrel Film, Woodfall Film - **o.**: Gran Bretagna, 1970 - **dr.**: 120'.

Loach è al suo secondo film, dopo Poor Cow, *ma di lui non vanno dimenticati drammi televisivi, per la BBC, di grande interesse e qualità, quali* Up the Junction e Cathy, Come Home. *Kes è il nome di un falco, l'unico conforto che un ragazzo, Billy, trova nel suo villaggio minerario dell'Inghilterra settentrionale; la madre lo trascura, con un forte senso di irresponsabilità, il fratello maggiore lo maltratta e lo deruba, la scuola non lo circonda di affetto, il fratello un giorno uccide il falco.* Kes *ha momenti di grande valore narrativo, altri di addolorato umorismo, altri infine di eccessivo sentimentalismo, in una tradizione per altro affermata di ottocentesca letteratura dickensiana; ma è un film serio, comunque, di sincera penetrazione psicologica, anche se non nuovo nello stile.*

Camarades (t.l.: Compagni) - **r.**: Marin Karmitz - **s.**, **sc.**: Marin Karmitz, Jean-Paul Giquel, Lia Wajntal - **f.** (Eastmancolor): Pierre William Glenn - **asp.**: Dominique Chapuis - **l.**: Jean-Claude Gasché - **mo.**: Thierry Derocles - **asm.**: Michel Demoule - **m.**: Jacky Moreau, Sylvain Gaudelette, eseguita da Jacky Moreau - **so.**: Bernard Auboy - **int.**: Jean-Paul Giquel (Yan), Juliet Berto (Juliet), Dominique Labourier (Jeanne), André Julien (il padre), Gilette Barbier (la madre), Christian Bouillette, Gérard Zimmerman, Favre-Bertin, Michel Ferrand, Michel Duplex, Jean-Pierre Mellec - **dp.**: Daniel Riche - **p.**: M.K. 2 Productions-Reggane Films-Les Films 13-Les Productions de la Guéville - **o.**: Francia, 1970 - **dr.**: 85'.

Dopo Sept jours ailleurs, *il secondo film di Marin Karmitz, francese, ormai, ma di origine rumena. Un film d'impegno politico, ma di testa, di ragionamento, a freddo: in parte per volontà espressiva, in parte per incapacità di legare lo stile con la ragione d'essere dell'opera, di far nascere dal racconto — la « presa di coscienza » di un giovane operaio — la forza di una denuncia che non abbia bisogno — come invece accade — di una ulteriore, fredda enunciazione. Figurativamente corretto, girato con più disinvoltura e più scioltezza del film precedente,* Camarades *è sulla via di una cinema « politico » che non rinuncia, volutamente, allo spettacolo. Karmitz, tuttavia, non riesce a esprimersi fuori dal linguaggio dei manifesti, magari colorati ad arte.*

Vrane (t.l.: Favola, ovvero Le cornacchie) - **r.**, **sc.**: Gordan Mihić e Ljubiša Kozomara - **f.**: Jerzy Wojcik - **scg.**: Vladislav Lašić - **m.**: Zoran Hristić - **int.**: Slobodan Perović (Diuka), Milan Jelič, Jovanka Kotlajic, Ana Matič, Jelisavet Sabljić - **p.**: Avala Film, Beograd - **o.**: Jugoslavia, 1970.

Una sorta di apologo, un complicato racconto dapprima di carattere campestre e leggero, quasi ironico, poi a tinte sempre più fosche, infine grottesco e surrealista, con personaggi elementari, come accade spesso nel cinema jugoslavo. Grande disinvoltura stilistica, d'altronde, notevole intelligenza figurativa e spettacolare, buona capacità di approfondire le linee attraverso le quali il racconto da privato diviene pubblico, infine ideologico.

O cerco (t.l.: Il circolo) - **r.**, **s.**: Antonio Da Cunha Telles - **d.**: Gisela da Conceicao, Antonio da Cunha Telles, Carlos Rodrigues, Vasco Pulido Valente - **f.**: Acacio de Almeida - **mo.**: Antonio da Cunha Telles - **m.**: Antonio Vitorino de Almeida - **so.**: Valentin de Carvalho Sarl - **int.**: Maria Cabral (Marta), Miguel Franco (Vitor Lopes), Rui de Carvalho (Dr. Alves), Mario Jacques (Carlos), David Hudson (Bob), Oscar Cruz (Rui), Luis Capinha (Antonio Helder), Lia Gama (padrona della boutique), Zita Duarte (l'ospite amica) - **p.**: Cinenovo Filmes - **o.**: Portogallo, 1969.

Poco prolifico il cinema portoghese e, anche per questo, poco conosciuto. O cerco *è stato girato con pellicola vecchia di quattro anni, con una équipe tecnica ridottissima. E' la storia di una donna sola, che crede di trovare aiuto e conforto in un anziano contrabbandiere, di cui poi senza volere provoca l'uccisione. Un film vecchio di stile,*

amaro e stanco così nelle situazioni come nel modo di essere e di esprimersi; ma non un film inutile, anche perché i personaggi restano abbastanza definiti, e perché al di là del racconto vi si intravvede un paese svuotato di energie e di interessi vitali, un andare avanti alla giornata, nella sfiducia e nella disillusione.

La hora de los niños (t.l.: L'ora dei bambini) - **r.**: Arturo Ripstein - **ar.**: Jorge Fons - **s.**: da una novella di Pedro Miret - **sc.**: Arturo Ripstein, Pedro Miret - **f.**: Alexis Grivas - **asf.**: Toni Kuhn - **mo.**: Rafaël Castanedo - **sde.**: Pilar Orraca - **int.**: Carlos Savage (il clown), Bebi Pecanins (il bambino), Carlos Nieto (il padre), Marta Zamora (la madre) - **p.**: Arturo Ripstein per Cine Independiente de Mexico - **o.**: Messico, 1969.

Un vecchio fa il baby-sitter. I genitori escono e lui va nelle case, vestito da Babbo Natale o da cos'altro càpita, a raccontare favole perché i bambini dormano tranquilli. Se può, rubacchia anche. E' il racconto di una di queste sere, uno di questi vecchi, uno di questi bambini. Ma il vecchio è stanco, non ha voglia di scherzare e di giocare, e il bambino è preso dalla paura, anche perché sente, senza saperlo, che i giochi e i racconti del vecchio sono fatti e sono detti senza convinzione, senza gioia, e ne intuisce involontariamente l'amarezza, l'angoscia, il vuoto. Un film delicato e duro nello stesso tempo, sui vecchi e sui bambini, girato con pochi mezzi e pochi arzigogoli, ma con umanità, e senza molti precedenti nel cinema messicano.

Reconstituirea (t.l.: La ricostruzione) - **r.**: Lucian Pintilie - **f.**: Sergiu Huzum - **int.**: George Constantin, Emil Botta, George Mihaita, Vladimir Gaitan, Ernest Maftei, Ileane Popovici, Stefan Moisescu, Nicolae Volcz, Ion Radulescu - **p.**: Studio Bucarest - **o.**: Romania, 1968.

Due studenti di un liceo, in Rumania, in occasione di una festa scolastica, sono venuti alle mani, hanno ferito un cameriere, devastato una baracca. Poiché sono giovani e e sono bravi, le autorità decidono di esentarli da qualsiasi pena, e in cambio dovranno interpretare un film educativo per la gioventù, ricostruendo la loro vicenda, così che serva da monito. Il film è le riprese di questo film, che si conclude però in tragedia, quasi alla fine e quasi per caso, perché uno dei due, colpito troppo realisticamente dall'altro, muore. E il film è anche un ricco quadro d'ambiente, un disegno ironico e anche più che ironico su alcuni circoli burocratici rumeni, su alcuni personaggi ufficiali. Il « cinema nel cinema » permette a Pintilie una notevole libertà di movimento e di annotazioni critiche, contro certo rozzo autoritarismo, contro la burocrazia, il paternalismo e le miopie del comando, contro un costume di vita contadina e borghese non modificato da nessuna presa di coscienza sociale. L'amarezza del regista viene fuori nel finale, all'ultimo momento tragico della « ricostruzione »: momento che se contrasta col sorriso pur triste del resto del film, ne è comunque il sigillo caratterizzante.

Lisice (t.l.: Lisice) - **r.**: Krsto Papić - **sc.**: Mirko Kovac, Krsto Papić - **p.**: Jandran Film Dubrava, Zagreb - **o.**: Jugoslavia, 1970 - **dr.**: 99'.

Un villaggio di montagna, in Jugoslavia, all'indomani della caduta dello stalinismo: per altro, lassù, del « nuovo corso » non si sa ancora nulla. E' la festa di nozze di Ante, e Andrja è l'amico e il testimone dello sposo. Andrja è un fanfarone, un prepotente, promette, ordina, nel villaggio è lui a comandare, subito dopo le nozze — perfino — violenta la sposa. Arriva la polizia politica, nessuno sa perché, ma tutti istintivamente si raggruppano attorno a Andrja: invece è proprio Andrja, stalinista, che la polizia è venuta a catturare. I fatti privati, fino a quel momento tenuti sopìti, esplodono.
Non è a caso, evidentemente, che il discorso ritorna ancor oggi spesso, nel cinema jugoslavo, sulla sconfitta dello stalinismo come momento cruciale di svolta politica e umana del paese: delle due l'una, o ci sono ragioni di rinnovato compiacimento che è sempre bene ribadire o ci sono ancora timori da superare. In ogni caso il film di Papic dà un giudizio molto severo su quel periodo della vita jugoslava, e lo fa con precisione e rigore di stile, con aderenza psicologica e climatica al racconto; poi scade alquanto, nella misura e nel tono, quando affronta i problemi personali, e non sempre si salva della retorica campagnola.

La chambre blanche (t.l.: La camera bianca) - **r.**, **sc.**: Jean-Pierre Lefèbvre - **f.** (Panavision) - **int.**: Michèle Magny, Marcel Sabourin - **p.**: Cinak - **o.**: Canada, 1969 - **dr.**: 90'.

Q-bec My Love (t.l.: Q-bec amore mio) - **r., sc.**: Jean-Pierre Lefèbvre - **int.**: Anne Lauriault, Jean-Pierre Cartier, Larry Kent, Denis Payne, André Caron, Judith Paré, Raoul Duguay - **p.**: Cinak - **o.**: Canada, 1970 - **dr.**: 80'.

Mon amie Pierrette (t.l.: La mia amica Pierrette) - **r.**: Jean-Pierre Lefèbvre - **f.**: (16 mm., colore) - **int.**: Francine Mathieu, Raoul Duguay, Yves Marchand - **p.**: O.N.F., Montreal - **o.**: Canada, 1968 - **dr.**: 70'.

Tre film di un regista dotato di personalità spiccata e autonoma, e tre film assai diversi, nello stile e nei temi, ma vicini per humour, agilità espressiva, originalità: il primo rarefatto e astratto, il secondo alla ricerca di una composizione varia di suono, dialogo, personaggi, il terzo quasi tradizionale e romantico. Un regista che non dovrà cedere a lusinghe commerciali, Lefèbvre, e che ha le qualità per imporsi.

Vent de l'est / Vento dell'est - **r.**: Jean-Luc Godard - **s., sc.**: Jean-Luc Godard, Daniel Cohn-Bendit - **f.** (Eastmancolor): Mario Vulpiani - **int.**: Gian Maria Volonté, Anne Wiazemsky, Cristiana Tullio Altan, Georges Gotz - **p.**: Gianni Barcelloni ed Ettore Rohoch per Polifilm, Roma/Anoutchka Films, Paris/Filmkuntz, Berlin - **o.**: Italia-Francia-Repubblica Federale Tedesca, 1969 - **dr.**: 95.

Godard ha distrutto il cinema, ha distrutto se stesso come regista, parla soltanto, con immagini trasandate (ma non casuali) di rivoluzione, di maoismo, di potere. E allora? Ciononostante il cinema è ancora il suo mezzo espressivo qualificante, è nel cinema che egli esiste e del cinema che egli usa. E che cosa questo significa, lo si constata in ogni circostanza, accanto ai film dal racconto tradizionale e accanto ai film cosiddetti (questi null'altro che cosiddetti) «rivoluzionari». Si confronti anche un non-film «manifesto» come quello di oggi, firmato da Godard, con un cosiddetto non-film «manifesto» di cento altri, e si distinguerà il vero dal falso, l'occasionalità, l'artificio, la moda di fronte all'intelligenza e all'invenzione: comunque.

Caliche sangriento (t.l.: La salina insanguinata) - **r.**: Helvio Soto - **f.** (colore) - **int.**: Hector Duvauchelle, Jaime Vadell, Jorge Guerra, Patricia Guzmàn - **p.**: Helvio Soto, Santiago del Cile - **o.**: Cile, 1969 - **dr.**: 115'.

Un film che probabilmente (chissà? siamo condizionati anche dal non sapere, dal non conoscere tutto ciò che dovremmo conoscere, per parlare con un minimo di cognizione di causa anche solo *di un film) che probabilmente non considereremmo se non fosse cileno. In effetti è una specie di western, che si rifà a una lunga guerra dell'ottocento, e che racconta la traversata di un deserto da parte di un gruppo sempre più esiguo di soldati. Quante volte si è visto il deserto arido e assolato, gli uomini strapparsi le gocce d'acqua, impazzire, spararsi, fuggire? Certo. Ma il punto è qui il Cile, il suo combattere per l'indipendenza, il suo tentare un ultimo fronte di libertà. Il film ha delle lungaggini, delle iterazioni inutili, delle zone di stanca: ma una grande ansia di urlare emozioni e condizioni a lungo trattenute: e racconta con dignità e precisione la sua dura avventura.*

Paradise Now (t.l.: Paradiso adesso) - **r., mo., so.**: Sheldon Rochlin - **m.**: (Scope, Intertel Colour Television): Sheldon Rachlin - **riprese aggiuntive:** Diana Rochlin, Jack Moore - **titoli:** Jo Garcia - **mo.**: Sheldon Rochlin, in collab. con Julian Beck e Judith Malina - **int.**: The Living Theatre Company (Pamela Badwyk, Cal Barber, Julian Beck, Rod Beere, Odile Bingisser, Patty Blaney, Pierre Biner, Mel Clay, Echnaton, Carl Einhorn, Roy Harris, Jenny Hecht, Frank Hoogeboon, Henry Howard, Nona Howard, Steve Ben Israel, Birgit Knabe, Sandy Linden, Judith Malina, Mary Mary, Gunter Pannewitz, Alain Suire, Luke Theodore, Diana Van Tosh, Leo Treviglie, Steve T'sun, Peter Weiss, Karen Weiss) - **p.**: Paradise Now, London - **p. esecutivo:** Lindsey Clennell - **o.**: Gran Bretagna, 1970.

Il 10 gennaio 1970 il Living Theatre diede a Berlino, poco prima di sciogliersi, la sua ultima rappresentazione di «Paradise Now». Il film, girato all'origine elettronicamente, è la ripresa di questo spettacolo, con qualche brano in più a Bruxelles. E poiché si tratta di uno spettacolo di grande importanza (fu vietato, fra l'altro. in Italia), irripetibile, finito, il valore di testimonianza basta da sé a definire uno dei pregi del film, quello di documento; l'altro è l'aver fatto un film come *lo spettacolo,* dentro *quello spettacolo,*

non una semplice registrazione, ma una re-invenzione, per di più fedele. Non solo si assiste, ma si partecipa a « Paradise Now », e lo si giudica, nella sua discutibilissima — spesso non condividibile — ma coraggiosa veemenza.

À nous deux, France (t.l.: A noi due, Francia) - **r., s., sc.:** Désiré Ecaré - **f.:** Tristan Burgess - **mo.:** Marjatta Ecaré - **m.:** Memphis Slim - **int.:** Pierre Garnier (Tarzan), Guy Davout d'Auerstad (Bonnaventure), Frédérique Andrew (Myriam), Marie Gabrielle N'Guyepe (Maddly), Fabienne Fabre (Franca: sposa di Tarzan), Maryse Catanzaro (Mamie: suocera di Tarzan), Barry (l'Africa danzante) - **p.:** Désiré Ecaré per Films de la Lagune (Abidjan) / Argos Films (Neuilly) - **o.:** Francia/Costa d'Avorio, 1969 - **dr.:** 70'.

« Gli africani cercano Cartesio: gli si chiede il tam-tam », ha scritto Michel Zéraffa. A contatto con tali circostante, ecco i protagonisti del secondo film di Ecaré, film spigliato e vivace come è nell'indole dell'autore, intelligente e un po' intellettuale. « Ciascuno può riassumere a suo piacere il soggetto del film », dice Ecaré. Bene. Restano delle sensazioni, delle emozioni, amarezza e delusioni, di problemi sempre rinviati, di convivenza e di comprensioni difficili. Ecaré, regista della Costa d'Avorio che conosce bene l'Africa e fin troppo bene l'Europa, può tuttavia andare più avanti e irrobustire il proprio spessore narrativo.

A Married Couple (t.l.: Una coppia sposata) - **r.:** Allan King - **cr., f.:** Richard Leiterman - **asf.:** David Martin - **mo.:** Arla Saare - **m.:** Zal Yanofski, Douglas Bush - **consigliere tecnico:** Daniel Cappon - **so.:** Christian Wangler - **int.:** la famiglia Edwards - **p.:** Allan King per Agrarius Films Ltd., Toronto - **p.a.:** Gwen Iveson - **o.:** Canada - **dr.:** 97'.

Il film è stato girato in ambienti naturali, quasi tutto nell'appartamento vero dei due protagonisti (Edward, 42 anni, pubblicista, sua moglie di 30 anni e il loro figlio di 3 anni). L'operatore Richard Leitermann e il tecnico del suono Christian Wangler hanno passato dieci settimane in casa di Edward, spesso dalle sei del mattino fino a dopo mezzanotte, rivolgendosi raramente agli abitatori, non mangiando con loro e non immischiandosi nella vita familiare, ma osservando tutto, filmando e registrando la loro vita quotidiana. Gli altri interpreti del film, oltre ai membri della famiglia, sono il regista, Allan King, e un assistente operatore che faceva parte della troupe. Con una macchina da presa Eclair 16 mm. silenziosa, Leitermann ha girato più di 46.000 metri di pellicola, per un totale di oltre 70 ore di proiezione. King e il suo montatore Arla Saare ne hanno tratto un film di 97 minuti, che è stato in seguito ingrandito in 35 mm. technicolor.
Allan King è un altro di quei cineasti canadesi « totali » che hanno non da oggi ridato nuova vita e nuova forza al cinema nei suoi mezzi espressivi tradizionali di indagine e di ricerca. Il loro è un metodo che si avvicina a quello del neorealismo italiano, e che in meno ha preoccupazioni di originalità espressiva e di livelli estetici, e in più ha fedeltà rigorosissime alla testimonianza minuta. A Married Couple *è non solo un film-reportage, così, ma un film testimonianza, un ritratto umano che raggiunge quella stessa semplicità da cui è partito, avendo attraversato — è ovvio — una strada e una scelta complesse e ambiziose.*

L'escadron Volapuk (t.l.: Lo squadrone Volapuk) - **r.:** René Gilson - **f.** (colore) - **int.:** Olivier Hussenot, André Thorent, Juliet Berto, G. Adet, H. de Livry, M.-L. Chapiteau, Ghr. Chardon, Jeff. J. Richoux, Michel Delahaye, Arz Mael, M. Kherroubi, H. Bellon, Marc Ogeret e la Fanfare des Beau-Arts - **p.:** René Gilson - **o.:** Francia, 1970 - **dr.:** 100'.

Ha scritto il regista che il film è una farsa militare in tre atti, un preludio e dodici quadri: « scene della vita di guarnigione fra il 32 e il 39 maggio 1968. (...) il film non assomiglia a nulla, questo film, come Dada, non significa niente ». Come succede, le affermazioni d'umiltà sottintendono grandi ambizioni. Nella prima parte il film ha una non comune forza satirica descrivendo, con apparente semplicità e umiltà, personaggi banali e semplici situazioni militari in una cittadina di provincia. Poi il racconto e le psicologie si involvono e si inaridiscono, la commedia diventa sempre più stanca e superficiale.

James ou pas (t.l.: Giacomo o no) - **r.:** Michel Soutter - **int.:** Harriet Ariel, Jean-Luc Bideau, Serge Niconoff - **p.:** Alain Tanner per il Groupe 5, Genève - **o.:** - Svizzera, 1970 - **dr.:** 80'.

Secondo film di Soutter, e dopo Charles mort ou vif *di Alain Tanner in passato, la seconda scoperta del cinema svizzero, a Cannes. In effetti, una cinematografia estremamente parca, con alcuni autori di rilievo. Uno stile — questo di Soutter — più oggettivo e didascalico, mentre il film di Tanner è sanguigno e, in un certo senso, più « vecchio ». Ma i risultati sono simili: lo spettatore ricava considerazioni amare sulla atmosfera del paese apparentemente più dorato e tranquillo dell'Europa, e sono considerazioni simili a quelle cui conduce un certo cinema scandinavo. Da qui a concludere che nei paesi ricchi si sta peggio che nei nostri, poveri e tormentati, il passo è ovviamente lunghissimo. Ma è chiaro, tuttavia, che sotto il profilo sociologico la depressione di* James ou pas *è così sintomatica come definitiva e crudele. Ed è chiaro che Soutter è un autore dotato di personalità e di acuto senso dell'introspezione.*

Don Giovanni - **r., s., sc.:** Carmelo Bene - **f.** (Ektacrome): Mario Masini - **l.:** Spartaco Chiarucci - **scene:** Salvatore Vendittelli - **mo.:** Mauro Contini - **int.:** Carmelo Bene, Salvatore Vendittelli, Lydia Mancinelli, Gea Marotta, Vittorio Bodini - **p.:** Carmelo Bene - **o.:** Italia, 1970 - **dr.:** 80'.

Dopo Nostra Signora dei Turchi *e* Capricci *— enormi successi l'anno scorso a Cannes —, il terzo film di Carmelo Bene ci conferma un autore vero, di rara personalità e coerenza, e un attore che è uno dei maggiori dei nostri anni. L'analisi di* Don Giovanni *richiede tempo e approfondimento, e la nostra rivista ritornerà sul film così come sull'opera di Bene, in generale. Intanto sottolineamo che una delle qualità di questo regista — scomodo, è ovvio, come tutti coloro che hanno originalità e autonomia — è il senso dell'umorismo e il senso dello spettacolo quali elementi integranti della sua stessa natura: come i risultati ribadiscono.*

Struktura krysztalu (t.l.: Struttura di cristallo) - **r.:** Krzysztof Zanussi - **int.:** A. Zarnecki, Jan Myslowicz, Barbara Wresinska - **p.:** Film Polski, Varsavia - **o.:** Polonia, 1969 - **dr.:** 80'.

Ormai dell'anno scorso, questo film è il secondo del giovane regista polacco Krysztof Zanussi. Presentato semiclandestinamente alla edizione 1969 del festival di Bergamo poi interrotta per le note polemiche, rispunta ora alla « Quinzaine ». Zanussi esordì con un cortometraggio (circa venticinque minuti), Morte del provinciale, *che era il suo film di diploma della scuola cinematografica di Lódz e che è stato diffuso in Italia soltanto con la trasmissione televisiva. Un lavoro, quello, di grande penetrazione psicologica, di grande intelligenza di spettacolo; un film, questo di oggi, in cui la psicologia va ancora più avanti, diventa supporto per una intera descrizione ambientale, via attraverso la quale far passare un discorso morale di delusioni, di amarezze, di rinuncie, di chiusura in se stessi, in un paese che non si mostra vitale — e il « purtroppo » di Zanussi è struggente — e in cui l'unica salvezza corre il rischio di essere il rinchiudersi in una « struttura di cristallo ». Due amici si ritrovano, dopo tanto tempo: uno è un meteorologo che vive isolato in campagna con la moglie, siamo in inverno, c'è la neve; l'altro è appena tornato dagli Stati Uniti dove ha frequentato un corso di perfezionamento in fisica: questi vuole convincere il vecchio amico a venire via con lui, per lavorare insieme a Varsavia, all'università. Ma alla fine riparte solo, mentre l'altro continua il proprio lavoro di osservazione scientifica. La delicatezza con cui Zanussi approfondisce, nei silenzi e nelle attese, le proprie amare considerazioni è segno di grande sensibilità umana e di qualità d'autore.*

Film usciti a Roma (dal 1° gennaio al 31 marzo 1970)

Abbandonati nello spazio - v. Marooned

Addio, Alexandra - **r.**: Enzo Battaglia - **altri int.**: Anna Perego, Filippo Perego e Margherita Simoni - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Paramount.
V. altri dati e giudizio di Orio Caldiron in « Bianco e Nero », 1969, nn. 11/12, p. 55 (Mostra di Venezia; « Tendenze del cinema italiano » 1969).

Alice in Wonderland (Alice nel paese delle meraviglie) - **r.**: Clyde Geromini, Wilfred Jackson, Hamilton Luske e Brice Mack - **d.**: Universal.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1967, nn. 7/8/9, p. 83 (Filmografia ragionata di Walt Disney).

Alice nel paese delle meraviglie - v. Alice in Wonderland

Alla bella Serafina piaceva far l'amore sera e mattina - v. Fiancée du pirate, La

Alle 7 del mattino il mondo è ancora in ordine - v. Morgens um sieben ist die Welt noch in Ordnung

Altre, Le - **r.**: Alex Fallay [Renzo Maietto] - **f.** (Eastmancolor) - **int.**: Erna Schurer, Monica Strebel, M. Bonnet, R. Amari - **p.**: Carlo Maietto per la Paris Etoile - **o.**: Italia-Francia, 1969 - **d.**: Paris Etoile Film (reg.).

Angels of Sin (Sono una femmina!) - **r.**: Andreas G. Katsimisoulias - **s.** e **sc.**: Thanos Livaditis - **f.**: Nikos Milas - **m.**: G. Vellas - **int.**: Thanos Livaditis (Lafteris), Mema Stathopoulou (Maria), Patty Trata - **p.**: Faros - **o.**: Grecia, 1967 - **d.**: regionale. - [Il titolo originale è la traduzione letterale in greco del titolo inglese soprariportato.]

Anna dei mille giorni - v. Anne of the Thousand Days

Anne of the Thousand Days (Anna dei mille giorni) - **r.**: Charles Jarrott - **s.**: dal lavoro teatrale di Maxwell Anderson - **ad.**: Richard Sokolove - **sc.**: John Hale, Bridget Boland - **f.** (Panavision, Technicolor): Arthur Ibbetson - **m.**: Georges Delerue - **scg.**: Maurice Carter e Lionel Couch - **c.**: Margaret Furse - **cor.**: Mary Skeaping - **mo.**: Richard Marden - **int.**: Richard Burton (Enrico VIII), Geneviève Bujold (Anna Bolena), Irene Papas (Caterina di Aragona), Anthony Quayle (cardinale Wolsey), John Colicos (Thomas Cromwell), Michael Hordern (Thomas Bolena), Katharine Blake (Elizabeth Bolena), Valerie Gearon (Mary Bolena), Michael Johnson (George Bolena), Peter Jeffrey (Norfolk), Joseph O'Conor (Fisher), William Squire (Tommaso Moro), Esmond Knight (Kingston), Nora Swinburne (Lady Kingston), Vernon Dobtcheff (Mendoza), Brook Williams (Brereton), Gary Bond (Smeaton), T.P. McKenna (Norris), Denis Quilley (Weston), Terry Wilton (Harry Percy), Lesley Paterson (Jane Seymour), Nicola Pagett (principessa Mary), June Ellis (Bess), Kynaston Reeves (Willoughby), Marne Maitland (Campeggio), Cyril Luckham (priore Houghton), Amanda Jane Smythe (la piccola Elizabeth), Amanda Walker, Charlotte Selwyn, Elizabeth Counsell, Juliet Kempson, Fiona Hartford, Lilian Hutchins, Ann Tirard - **p.**: Hal B. Wallis e Richard McWhorter per la Universal - **o.**: Gran Bretagna, 1969 - **d.**: Universal.

Enrico VIII e Anna Bolena. Basta. Almeno noi italiani non ne possiamo più, di questa storia dell'Inghilterra, coi balli i vezzi le crudeltà la lussuria, eccetera.
Strehler arrivato alla regia del Carro di Tespi. Charles Jarrot non è neppure l'Harvey de The Lion in Winter, *un po' sterile quest'ultimo, ma almeno raffinato nella guida degli attori. La solita Inghilterra vista tremila volte con Korda, con Ford e con decine e decine di registi più o meno bravi. Sono film fatti quasi esclusivamente per il pubblico inglese. Così come* Nell'anno del Signore *era quasi soltanto per noi italiani (e non per tutti, è chiaro). Maniera. La Bujold è molto brava. Anche Burton lo è. Ma in fondo dire che gli attori sono bravi è come dare un giudizio completamente negativo.* (G.T.)

Antonio das Mortes - v. Dragão da maldade contra o Santo guerreiro, O.

Assassinio di Sister George, L' - v. Killing of Sister George, The

Assassino per un testimone, Un - v. Stiletto

Avventure di Pinocchio, Le - v. Prikljućenija burratino

Avvoltoi hanno fame, Gli - v. Two Mules for Sister Sara

Baia del desiderio, La - v. Baie du désir, La

Baie du désir, La (La baia del desiderio) - **r.**: Max Pecas - **s.**: Maurice Cury, Robert Topart, Max Pecas - **sc.**: M. Cury, R. Topart, M. Pecas - **f.**: Roger Duculot - **m.**: Georges Garvarentz - **int.**: Sophie Hardy (Clo), Jean Valmont (Marc), Fabienne Dali (Irène), François Dyrek (il pescatore) - **p.**: Les Films du Griffon-Alcinter-Unicité - **o.**: Francia, 1964 - **d.**: regionale.

Ballata della città senza nome, La - v. Paint Your Wagon

Balsamus, l'uomo di Satana - **r.**: Pupi Avati - **s.** e **sc.**: Giorgio Celli, Enzo Leonardo, P. Avati - **f.** (Techniscope, Technicolor): Franco Delli Colli - **m.**: Amedeo Tommasi - **scg.** e **c.**: Silvana e Lamberto Bigi - **mo.**: Enzo Micarelli - **int.**: Bob Tonelli (Balsamus), Greta Vaillant (Lorenza), Giulio Pizzirani (Ottavio), Gianni Cavina (Alliata), Pina Borione (Pasqua), Andrea Matteuzzi (sig. Menopausa), Antonio Avati (Dorillo), Lola Bonora (sonnambula) - **p.**: Marino Carpano per la Magic Films - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: I.F.C.

Bella addormentata nel bosco, La - v. Sleeping Beauty, The (ried.)

Blonde Köder für den Morder (La morte bussa due volte) - **r.**: Harald Philipp - **s.**: dal romanzo di Max Pierre Schaeffer - **sc.**: H. Philipp - **f.** (Eastmancolor): Claudio Racca e Gino Santini - **m.**: Adriano Celentano - **scg.**: Nicola Tamburro e Giorgio Bini - **mo.**: Alfred Srp - **int.**: Dean Reed (Bob), Nadja Tiller (Maria), Anita Ekberg, Fabio Testi, Adolfo Celi, Leon Askin, Ini Assmann, Werner Peters, Riccardo Garrone, Mario Brega, Helen Chanel, Femi Benussi, Franco Cobianchi D'Este, Bruno Arié, Helmut Bein - **p.**: Maris-Hape/PAC - **o.**: Germania Occid.-Italia, 1969 - **d.**: PAC (reg.)

Bob & Carol & Ted & Alice (Bob e Carol e Ted e Alice) - **r.**: Paul Mazursky - **s.** e **sc.**: P. Mazursky, Larry Tucker - **f.** (Technicolor): Charles E. Lang - **m.**: Quincy Jones - **scg.**: Pato Guzman - **mo.**: Stuart H. Pappe - **int.**: Natalie Wood (Carol), Robert Culp (Bob), Elliott Gould (Ted), Dyan Cannon (Alice), Horst Ebersberg (Horst), Lee Bergere (Emelio), Donald F. Muhich (psichiatra), Noble Lee Holderread, jr. (Sean), K.T. Stevens (Phyllis), Celeste Yarnall (Susan), Greg Mullavey (il capo del « Gruppo »), Andre Philippe (Oscar), Diane Berghoff (Myrna), John Halloran (Conrad), Susan Merin (Toby), Jeffrey Walker (Roger), Vicki Thal (Jane), Joyce Easton (Wendy), Howard Dayton (Howard), Alida Ihle (Alida), John Brent (Dave), Garry Goodrow (Bert), Carol O'Leary (Sue), Constance Egan (Norma) - **p.**: Larry Tucker per la Frankovich Prod. - **o.**: USA, 1969 - **d.**: Ceiad-Columbia.

Due coppie americane facoltose. Eterosessuali, grazie al cielo. Però insoddisfatte, molto insoddisfatte; e represse. Morale? Nessuna. Tentano di andare al letto « in gruppo ». Non ci riescono, come è logico, dato che erano molto amici e si volevano un gran bene. Paul Mazurski ha diretto un film singolare. A metà strada tra un film intelligente-critico e un film « scempio » alla Doris Day e Rock Hudson. Come tanti sceneggiatori passati alla regia, Mazurski non ha senso del ritmo, ha dato un film sfilacciato e poco intenso, con brani critici (tra le righe) degni di rilievo, ma sostanzialmente povero. Il finale, con uno strano girotondo alla Fellini, è molto ambiguo. Non perché non dice niente: ma perché è messo alla fine di un film che dice e non dice, che non ha il coraggio di essere ambiguo né quello di essere chiaro. I personaggi sono comunque antipatici e rientrano in un aspetto del costume piuttosto riconoscibile. E' chiaro che se Mazurski avesse voluto fare una commedia alla Tony Curtis e Debbie Reynolds, cioè acritica, non avrebbe scelto facce così odiose ed emblematiche (esclusa quella di Nathalie Wood, troppo bella e simpatica). (G.T.)

Buio, Il - v. Haunted House of Horror, The

Cactus Flower (Fiore di cactus) - **r.**: Gene Saks - **s.**: dalla commedia di Abe Burrows, derivata dalla commedia francese di Barillet e Gredy - **sc.**: I.A.L. Diamond - **f.** (Technicolor): Charles E. Lang - **m.**: Quincy Jones - **scg.**: Robert Clatworthy - **mo.**: Maury

Winetrobe - **int.:** Walter Matthau (Julian Winston), Ingrid Bergman (Stephanie Dickinson), Goldie Hawn (Toni Simmons), Jack Weston (Harvey Greenfield), Rick Lenz (Igor Sullivan), Vito Scotti (Sanchez), Irene Hervey (signora Durant), Eve Bruce (Georgia), Irwin Charone (direttore negozio), Matthew Saks (nipote) - **p.:** M.J. Frankovich per la Frankovich Prod. - **o.:** USA, 1969 - **d.:** Ceiad-Colùmbia.

Californiano, Il - v. Gungs of Diablo

Candy/Candy e il suo pazzo mondo - **r.:** Christian Marquand - **cr.:** Giancarlo Zagni - **s.:** dal romanzo di Terry Southern e Mason Hoffenberg - **sc.:** Buck Henry ed Enrico Medioli - **f.** (Technicolor): Giuseppe Rotunno - **m.:** Dave Grusin, a cura di Gianni Marchetti - **scg.:** Dean Tavoularis - **efs.:** Augie Lohman - **es.:** Harold Wellman - **cor.:** Don Lurio - **mo.:** Giancarlo Cappelli - **sv.mo.:** Frank Santillo - **int.:** Ewa Aulin (Candy Cristian), Marlon Brando (Grindl, il santone indiano), Richard Burton (McPhisto), James Coburn (dott. Krankeit), Walter Matthau (gen. Smight), Charles Aznavour (Jack « La Gobba »), John Huston dott. Dunlap), John Astin (prof. Daddy Cristan, zio Jack), Enrico Maria Salerno (Gian Giovanni), Elsa Martinelli (Livia), Ringo Starr (Emmanuel), Sugar Ray Robinson (Zero), Lea Padovani (signora Silvia Fontegliulo), Florinda Bolkan (Lolita, sorella di Emmanuel), Nicoletta Machiavelli (Marquita, altra sorella di Emmanuel), Marilù Tolo (Conchita, terza sorella di Emmanuel), Anita Pallenberg (infermiera miss Bullock), Enzo Fiermonte (Al Pappone), Umberto Orsini (tirapiedi di Al Pappone), Fabian Dean (il sergente), Micaela Pignatelli (la ragazza), Christian Marquand (il regista), Neal Noorlac (Harold), Peter Dane (Luther), Peggy Nathan (miss Quimby), Mark Salvage (dott. Harris), Joey Forman, Tony Foutz, Tom Keyes e i componenti del Living Theatre - **p.:** Robert Haggiag per la Selmur Pictures/Dear Film/Les Films Corona - **o.:** USA-Italia-Francia, 1968 - **d.:** Dear.

Non c'è molto da rallegrarsi per la decisione dell'attore Christian Marquand di passare, con la complicità di Giancarlo Zagni, dall'altra parte della macchina da presa. Candy *è infatti un « pastiche » di episodi sbrindellati, dove la satira di certi miti dell'America odierna (dalla psicanalisi al militarismo, dalla contestazione allo « Zen ») riesce appena a trasparire da un guazzabuglio di allusioni cervellotiche e gratuite. Solo a tratti il raccontino riesce a strappare qualche sorriso ad uno spettatore volenteroso, che si cerca di incuriosire soprattutto alle grazie generosamente esibite dell'attrice protagonista (Ewa Aulin). In effetti il « leit-motiv » continuamente riproposto ad ogni scena di questa antologia del più autentico « kitsch » è il modo stravagante con cui di volta in volta l'ingenua e sprovveduta Candy (di cui si vorrebbe forse fare un'edizione moderna e aggiornata di « Alice nel paese delle meraviglie ») è indotta a concedersi agli assurdi personaggi che incontra. Il « nonsense » è un genere tra i più difficili e delicati: richiede ritmo, gusto, misura, stile, e la capacità di invenzioni non peregrine. Qui ci troviamo invece ad un livello dilettantesco, dove gli ammiccamenti al cinema di Fellini o di Kubrick risultano paurosamente triti e grossolani; le penose prestazioni di numerosi attori di gran nome fanno rimpiangere un così massiccio sperpero di talenti e di tempo. Oltre al resto il film dev'essere costato un sacco di soldi. Chissà che i numerosi tagli inferti alla lugubre farsa dalla nostra censura non abbiano per questa volta risparmiato allo spettatore una più lunga sofferenza.* (A.B.)

---

5 bambole per la luna d'agosto - **r.:** Mario Bava - **s.** e **sc.:** Mario Di Nardo - **f.** (Eastmancolor della Spes): Antonio Rinaldi - **m.:** Piero Umiliani - **mo.:** Mario Bava - **int.:** William Berger, Ira Fürstenberg, Edwige Fenech, Howard Ross [Renato Rossini], Helena Ronée, Teodoro Corrà, Justine Gall, Edith Meloni - **p.:** Tigielle - PAC - **o.:** Italia, 1970 - **d.:** PAC (reg.).

Clan dei siciliani, Il - v. Clan des siciliens, Le

Clan des siciliens, Le (Il clan dei siciliani) - **r.:** Henri Verneuil - **s.:** dal romanzo omonimo di Auguste Le Breton (in Italia edito da Mondadori) - **sc.:** H. Verneuil, José Giovanni, Pierre Pelegri - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Henri Decaë - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Jacques Saulnier - **mo.:** Roger Gillette - **int.:** Jean Gabin (Vittorio Manalese), Alain Delon (Roger Sartet), Lino Ventura (ispett. Alain Le Goff), Irina Demick (Jeanne), Amedeo Nazzari (Tony Nicosia), Sydney Chaplin (Jack), Yves Lefebvre, Marc Porel, Philippe Baronnet, Leopoldo Trieste, Karen Blanguernon, Elisa Cegani, Danielle Volle, Cesar Chau-

veau, Jacques Chardonnet, Yves Brainville, Jacques Duby, Gérard Buhr - **p.:** Fox Europa - Les Films du Siècle - **o.:** Francia, 1969 - **d.:** 20th Century Fox.

Nel portare sullo schermo, con finalità puramente spettacolari, l'intreccio del romanzo poliziesco di Auguste Le Breton, il regista Henri Verneuil e i suoi sceneggiatori hanno dovuto ovviamente rinunciare a uno dei motivi di maggior interesse dell'originale, e cioè alla scrittura densa di termini in « argot » e di neologismi con cui l'autore aveva cercato di ridare il sapore della parlata della « mala » parigina. Sono rimasti così i fatti, anch'essi del resto in più punti modificati: così che il racconto dell'evasione del protagonista dal cellulare che lo trasporta dal Tribunale in prigione e della colossale rapina che egli riesce a organizzare assieme ai suoi compari siciliani (il dirottamento di un aereo che trasporta i migliori gioielli di Francia per un'esposizione a New York) risulta ancora più improbabile. Realizzato con una certa dignità di mestiere nell'accorta orchestrazione degli effetti, il film scade nel grottesco quando, descrivendo l'ambiente patriarcale della famiglia siciliana trapiantata a Parigi (e legata naturalmente alla mafia statunitense), propone sull'argomento tutti i più vieti luoghi comuni e pretende di far passare per siculo un attore dall'impronta così tipicamente francese come Jean Gabin (al quale, oltre al resto, il nostro doppiaggio ha prestato una incredibile voce dalle cadenze marcatamente dialettali). Un film quindi confezionato con molta disinvoltura, senza andare troppo per il sottile, e che tuttavia un accorto lancio pubblicitario ha potuto far digerire ad una massa piuttosto consistente di spettatori. (A.B.)

Collina degli stivali, La - r.: Giuseppe Colizzi - **s.** e **sc.:** G. Colizzi - **f.** (Techniscope, Technicolor): Marcello Masciocchi - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Gastone Carsetti - **c.:** Marisa Crimi - **mo.:** Tatiana Morigi Casini - **es.:** Celeste Battistelli - **int.:** Terence Hill [Mario Girotti] (Cat Stevens), Bud Spencer [Carlo Pedersoli] (Arch Hutch), Woody Strode (Thomas), Lionel Stander (Mami), Eduardo Ciannelli (il giudice Boone), Victor Buono (Honey), Glauco Onorato (Finch), Luigi Montefiori (Baby-Doll), Nazzareno Zamperla e Alberto Dell'Acqua (i due acrobati Hans e Franz), Enzo Fiormonte (Sharp), Luciano Rossi (Sam), Leslie Bailey (John), Arnaldo Fabrizio (un nano), Maurizio Moretti, Mirella Panfili, Dante Cleri, Romano Puppo, Gaetano Imbrò, Antonio Marco, Adriano Cornelio - **p.:** San Marco-Crono - B.R.C. - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Euro International.

Con quale amore con quanto amore - r.: Pasquale Festa Campanile - **s.:** Ottavio Jemma, P. Festa Campanile - **sc.:** O. Jemma - **f.** (Technicolor): Franco Di Giacomo - **m.:** Riz Ortolani - **scg.:** Sergio Canevari - **mo.:** Sergio Montanari - **int.:** Catherine Spaak (Francesca), Claude Rich (Andrea), Lou Castel (Ernesto), Erika Blanc (Sandra), Michel Bardinet (René), Aldo Giuffré (dott. Giovanni), Marisa Traversi (Nora) - **p.:** Silvio Clementi per la Clesi Cinemat. - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Euro International.

Contestazione generale - r.: Luigi Zampa - **f.** (Eastmancolor, colore della Spes): Giuseppe Ruzzolini - **m.:** Piero Piccioni - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **c.:** Gabriele Mayer - **mo.:** Mario Morra - **1° ep.: La bomba alla televisione - s.:** Silvano Ambrogi - **sc.:** S. Ambrogi, L. Zampa - **int.:** Vittorio Gassman (Riccardo), Cesare Gelli (Franco), Paola Gassman (presentatrice), Sandro Dori (funzionario TV), Franco Abbina (produttore TV), Sandro Merli, Maria Angela Melato - **2° ep.: Concerto a tre pifferi - s.** e **sc.:** Leonardo Benvenuti, Pietro De Bernardi - **int.:** Nino Manfredi (dott. Beretta), Michel Simon (comm. Cavazza), Milly Vitale (Maria Beretta), Enzo Garinei (esaminatore) - **3° ep.: Università - s.** e **sc.:** Luigi Zampa - **4° ep.: Il prete - s.** e **sc.:** Rodolfo Sonego - **int.:** Alberto Sordi (Don Giuseppe), Marina Vlady (la cassiera del bar), Enrico Maria Salerno (Don Roberto), Sergio Tofano (il vescovo), Vittorio Duse (brigadiere), Robert Mark (prete luterano), - **altri int. dei vari episodi:** Gastone Pescucci, Paola Natale, Graziano Giusti, Rodolfo Baldini, Barbara Herrera, Giorgio Paoletti, Marzio Margine, Maria Grazia Grassini, Piero Baldini, Sergio Nicolai, Dorotea Aslanidis - **p.:** Ultra Film - **o.:** Italia, 1970 - **d.:** Columbia-Ceiad.

Regista regolare nella discontinuità, Zampa continua da oltre vent'anni ad alternare prodotti di mero consumo ad opere di più ambizioso impegno. Privo di stile, è alla sceneggiatura che affida le sue possibilità: quando il testo funziona (Anni difficili, Anni facili, Processo alla città) *consegue una sua maniera riconoscibile e non disprezzabile; altrimenti, è il naufragio. Il sodalizio con Brancati alimentò in lui una propensione all'osservazione di costume, quando bonaria e ridanciana e quando più acre e mordente, con pretese satiriche, che ha coltivato anche in seguito, pur se sporadicamente e con sempre maggior fiacchezza. Ma la fondamentale onestà di certi atteggia-*

menti e la dignità dell'impegno civile gli consentono ancora di emergere nel panorama, sempre più piatto e cupo, della « commedia all'italiana ». Contestazione generale *sembra promettere nel titolo ciò a cui le forze di Zampa sarebbero fatalmente impari; per fortuna non tien fede all'assunto e nei tre episodi segue le vie più congeniali del bozzetto di costume con qualche moderato risentimento polemico. Un regista televisivo protervamente impegnato ad esporre a un gruppo di beoti funzionari un progetto d'inchiesta sociologica; uno « yes man » che per adeguarsi al figlio contestatore tenta un'effimera sortita contro il capitano d'industria di cui fa il galoppino; un prete di montagna che scopre come anche nella casa di Dio c'è chi è più « uguale » degli altri: questi i tre spunti, pretestuosamente giustapposti e affidati alle risorse inventive di tre grossi talenti comici. Ciò che salva, parzialmente, il film, è la buona fede con cui il regista affronta temi più grossi di lui e li risolve alla sua maniera, con conforto di un sano buon senso che tende a risolversi in moralità. Il mestiere di Zampa è tuttora vivido; e come direttore di attori, se Gassman gli sfugge di mano e Manfredi è abbastanza opaco, egli si rifà con Sordi, da cui ricava una figurina di prete degna di ricordo, più che per l'improbabile candore, per i sottesi fremiti di autentica indignazione da cui è a tratti percorsa.* (G.C.)

Csend és kiáltás (Silenzio e grido) - **r.**: Miklós Jancsó - **s.** e **sc.**: Gyula Hernádi, M. Jancsó - **f.** (Ultrascope): János Kende - **scg.**: Tamas Banovich - **mo.**: Zoltán Farkas - **int.**: András Kozák (István), Zoltán Latinovits (Kémeri), József Madaras (Karoly), Mari Töröcsik (Teréz), Andrea Drahota (Anna), László Szabó (poliziotto in borghese), Maria Gor Nagy, Kornelia Sallai, Ilona Schutz, István Bujtor, János Gorbe, Ida Samenfalvy - **p.**: Mafilm, Studio IV - **o.**: Ungheria, 1968 - **d.**: Italnoleggio.

Artificiosamente assunto a terzo elemento di una trilogia iniziata da Szegénylégenyek *(I disperati di Sandor, 1965) e proseguita da* Csillagosok, Katonák *(L'armata a cavallo, 1967), ma che non tien conto di opere precedenti — e, fra queste, soprattutto di* Oldás és Kötés *(t.l.: Sciogliere e legare, 1963) — forse perché ignote ai più,* Csend és kiáltás *segna comunque il momento di massima decantazione dello stile di Jancsó, prima del parziale rinnovamento riscontrabile in* Fényes Szelek *(t.l.: Venti lucenti, 1969) tuttora escluso dai nostri circuiti. Decantazione stilistica e concentrazione tematica, l'una essendo peraltro funzione dell'altra. Il tempo è ancora quello della storia, da Jancsó intesa sempre — idealisticamente — come storia contemporanea, stimolo a riflessioni sull'uomo, sul suo destino, sul suo rapporto col mondo. In una simile prospettiva, la vicenda — più che mai ridotta a totale nudità — perde ogni residua funzione drammatica, è pura occasione a una libera quanto rigorosa geometria gestuale. Il rivoluzionario sbandato che, accolto nella casa contadina, assiste a un delitto consumato sotto i suoi occhi e, pur consapevole della sorte che lo aspetta, rompe il silenzio, grida la sua denuncia e si consegna alla polizia, consiste assai meno in questo comportamento che nel gesto finale, quando, posto di fronte all'alternativa del suicidio, rifiuta di puntare l'arma contro se stesso. L'antinomia oppressi-oppressori, libertà-potere, scelta-necessità, che altre volte, e in* Venti lucenti, *sarà reversibile, qui trova ancora in Jancsó una ferma enunciazione. Ma la sua severa meditazione sulla condizione umana già lo porta a risolvere i termini del conflitto in una dolorosa consapevolezza della fatalità storica, svincolata da contingenze cronistiche o ambientali; e che si esprime nel solenne trascorrere dei personaggi nell'ambito dei piani-sequenza, nel loro atteggiarsi, nell'assiduo scambiarsi le posizioni (le parti), nella dolcezza con cui un obiettivo che non conosce riposo scivola su di loro, e sulle cose e sui paesaggi, li accarezza e li avvolge, li disloca in una dimensione atemporale, ch'è eminentemente spirituale e perciò eterna. La pretesa freddezza di Jancsó, la composta gentilezza di cui — qui più che altrove — avvolge gli aspetti della violenza e della prevaricazione non meno che quelli della soggezione, sono qualcosa che va oltre un'individuazione di topici stilistici, identificano un preciso atteggiamento morale, che è di lucida e consapevole disperazione sul destino dell'uomo.* (G.C.)

Cuori solitari - **r.**: Franco Giraldi - **s.**: Ruggero Maccari - **sc.**: F. Giraldi, R. Maccari - **f.** (Eastmancolor): Dario Di Palma - **m.**: Luis Enriquez Bacalov - **scg.**: Maurizio Chiari - **co.**: Luciana Marinucci - **mo.**: Franco Arcalli - **int.**: Ugo Tognazzi (Stefano Nardini), Senta Berger (Giovanna), Anna Lucinda Lorenz (Sonia), Carlo Hilpold (Victor), Christopher Hodge (Walter), Gianna Serra (prostituta), Giuseppe Tarantino (Roberto), Silvano Tranquilli (Diego), Elena Persinai (Manuela), Mauro Bacchini (Marco), Clara Colosimo (Carla), Edda Di Benedetto, Piero Mazzarella (Dino), Edda Ferronao, Giorgio Basso, Orso Maria Guerini - **p.**: Ugo Santalucia per la Mega Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Panta (reg.).

Il film racconta le disavventure di due coniugi (Stefano e Giovanna) della ricca borghesia lombarda, i quali, per sfuggire alle abitudini che hanno reso ormai noiosi i loro rapporti, cercano, attraverso un annuncio su di un periodico per soli uomini. altre coppie disposte a fare con loro delle insolite esperienze erotiche: alla fine scopriranno a loro spese che col sesso non si può scherzare impunemente. Lo spunto è indubbiamente interessante e istruttivo, e porta a una narrazione brillante, ricca di sottintesi e di risvolti amarognoli. Si avverte però qua e là la mano di un regista che, invece di approfondire le implicazioni tematiche ed umane dell'aneddoto, cerca di metterne a frutto — anche se con misura e gusto sorvegliato — tutte le occasioni di spettacolo (non per niente Giraldi ha fatto le sue prime prove nel western all'italiana, prima di approdare all'intelligente e saporito La bambolona*). Sul piano della costruzione narrativa si avvertono smagliature, incertezze e squilibri, che denunciano una certa immaturità. Tutta la prima parte, ad esempio, che dovrebbe servire a creare le premesse per gli sviluppi della seconda (i vari incontri) tende a disperdersi in episodi scarsamente funzionali, che lasciano molte incertezze sulla psicologia e sulla situazione dei protagonisti. Corre poi lungo tutto il film un altro motivo che tenderebbe ad allargare il discorso confrontando i personaggi protagonisti e la loro povertà spirituale con la fresca, ma velleitaria e confusa protesta delle nuove generazioni. Ma sono elementi malamente strutturati, che non arrivano a integrarsi organicamente nel tema principale e che anzi ne annebbiano la chiarezza e l'incisività: anche perché manca nell'autore la capacità e forse la volontà, di una scelta, di una precisa presa di posizione nei confronti dei suoi personaggi. Al di là dei limiti evidenti,* Cuori solitari *raggiunge però una sua consistenza e dignità, per merito del disinvolto mestiere di Giraldi e per l'eccellente apporto degli attori protagonisti. Essi disegnano con finezza due personaggi credibili e in certa misura emblematici. L'amara, sconfortata conclusione della loro avventura sfugge al pericolo di un ovvio e facile moralismo facendo trasparire, sotto la scorza brillante della commedia, la presenza di una condizione umana e sentimentale drammaticamente inautentica e complessa.*
(A.B.)

Donna a una dimensione, La - **r.**: Bruno Baratti - **s.**: B. Baratti, Massimo Mida Puccini - **sc.**: B. Baratti, Sergio Bazzini - **f.** (Techniscope, Technicolor): Mario Montuori - **m.**: Riz Ortolani - **scg.**: Gastone Carsetti - **mo.**: Roberto Perpignani - **int.**: Françoise Prévost (Paola), Massimo Farinelli (Prando), Gabriella Grimaldi (Afdera), Isa Miranda (Elena), Piero Morgia (giardiniere), Rate Furlan (monsignore), Olga Linka, Roberto Mattei, Antonietta Fiorito, Anna Maria Caldarelli (in TV, Lando Buzzanca) - **p.**: Enrico Verga e Corrado Ferraino per la Inducine - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Cineriz.

Donna tutta nuda, Una - v. Negresco-Eine tödliche Affair

Downhill Racer (Gli spericolati) - **r.**: Michael Ritchie - **s.**: da un racconto di Oakley Hall - **sc.**: James Salter - **f.** (Technicolor): Brian Probyn - **m.**: Kenyon Hopkins - **scg.**: Ian Whittaker - **mo.**: Nick Archer - **int.**: Robert Redford (David Chappellet), Gene Hickman (Eugene Claire), Camilla Sparv (Carole Stahl), Joe Jay Jalbert (Tommy Erb), Timothy Kirk (D.K. Bryan), Dabney Coleman (Mayo), Jim McMullan (Johnny Creech), Oren Stevens (Tony Kipsmith), Karl Michael Vogler (Machet), Pip McManus (Bruce Devore), Jerry Dexter (Ron Engel), Tom J. Kirk (Stiles), Carole Carle (Lena), Kathleen Crowley (la giornalista americana) - **p.**: Richard Gregson per la Wildwood International Ltd. - **o.**: USA, 1969 - **d.**: Paramount.

Dragão da maldade contra o Santo guerreiro, O (Antonio das Mortes) - **r.**: Glauber Rocha - **d.**: Pac (regionale).

V. altri dati e giudizio di Sandro Zambetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, p. 94 (Festival di Cannes).

Easy Rider (Easy Rider - Libertà e paura) - **r.**: Dennis Hopper - **s.** e **sc.**: Peter Fonda, Dennis Hopper, Terry Southern - **f.** (Technicolor): Laszlo Kovaks - **m.**: « The Pusher », « Born to Be Wild », « I Wasn't Born to Follow », « The Weight », « If Six was Nine », « If You Want to Be a Bird », « Don't Bogart Me », « Let's Turkey Trot », « Kyrie Eleison », « Flash, Bam, Pow », « It's Alright Ma », « Ballad of Easy Rider » di Gerry Goffin, Carole King, Jaime Robbie Robertson, Antonia Duren, Elliott Ingber, Larry Wagner, Jimi Hendrix, Jack Keller, David Axelrod, Mike Bloomfield, Bob Dylan, Roger McGuinn - **es.**: Steve Karkus - **scg.**: Jerry Kay - **mo.**: Donn Cambren - **int.**: Peter Fonda (Wyatt), Dennis Hopper (Billy), Antonio Mendoza (Jesus), Phil Spector (intermediario), Mac Mashourian (guardia del corpo), Warren Finnerty (il « rancher »), Tita Colorado (la moglie del « rancher »), Luke Askew (lo straniero), Luana Anders (Lisa), Sabrina Scharf (Sarah), Sandy Wyeth (Joanne), Robert Walker jr. (Jack), Robert Ball (1° mimo), Carman Phillips (2° mimo),

Ellie Walker (3° mimo), Michael Pataki (4° mimo), Jack Nicholson (George Hanson), George Fowler jr. (secondino), Keith Green (sceriffo della prigione), Buddy Causey jr. (1° cliente del Caffé), Duffy LaFont (2° cliente del Caffé), Blase M. Dawson (3° cliente nel Caffé), Paul Guedry jr. (4° cliente nel Caffé), Suzie Ramagos (1ª ragazza nel Caffé), Elida Ann Hebert (2ª ragazza nel Caffé), Rose Le Blance (3ª ragazza nel Caffé), Mary Kaye Hebert (4ª ragazza nel Caffé), Cynthia Grezaffi (5ª ragazza nel Caffé), Collette Purpera (6ª ragazza nel Caffé), Toni Basil (Mary), Karen Marmer (Karen), Cathi Cozzi (la ballerina), Hayward Robillard, Arnold Hess jr., Thea Salerno, Ann McLain, Beatriz Monteil, Marcia Bowman, David C. Billodeau, Johnny David - **p.:** Peter Fonda e William Hayward per la Pando Company in associazione con la Raybert Productions - **o.:** USA, 1969 - **d.:** Columbia-Ceiad.

V. giudizio di Sandro Zambetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, p. 109 (Festival di Cannes).

E l'Inghilterra sarà distrutta - v. Gefrorenen Blitze, Die

Esecutore, L' - v. Executioner, The

Executioner, The (L'esecutore) - **r.:** Sam Wanamaker - **s.:** da un racconto di Gordon McDonell - **sc.:** Jack Pulman - **f.** (Panavision, Technicolor): Denis Coop - **m.:** Ron Goodwin - **mo.:** R. Watts - **int.:** George Peppard (John Shay), Joan Collins (Sarah), Judy Geeson (Polly), Charles Gray (Adam), Oscar Homolka (Kowalsky), Keith Michell, George Baker, Nigel Patrick, Peter Bull, Alexander Scourby - **p.:** Charles H. Schneer per la American Films - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **d.:** Columbia-Ceiad.

Femmes, Les (id.) - **r.:** Jean Aurel - **s.:** Cécil Saint-Laurent - **sc.:** C. Saint-Laurent, J. Aurel - **f.** (Eastmancolor): Claude Lecomte, Jean Marc Ripert - **m.:** Luis Fuentes jr. - **mo.:** Anne Marie Cotret - **int.:** Brigitte Bardot (Clara), Maurice Ronet (Jerôme), Patrick Gilles (Raphaël), Jean Pierre Marielle (l'editore), Annie Duperey, Tanya Lopert, Christina Holm, Joëlle Latour, Sonia Reff, Maurice Bernard, Honoré Bostel, Guy Michel, Danielle Palmera - **p.:** Lira Films-Ascot-Cineraid - **o.:** Francia-Italia, 1969 - **d.:** Magna (reg.).

Fiancée du pirate, La (Alla bella Serafina piaceva far l'amore sera e mattina) - **r.:** Nelly Kaplan - **o.:** Francia, 1969 - **d.:** Fida (reg.).

V. altri dati e giudizio di Mario Verdone in « Bianco e Nero », 1969, nn. 9/10, p. 79 (Mostra di Venezia).

Fiore di cactus - v. Cactus Flower

Flareup (L'implacabile omicida) - **r.:** James Neison - **s.** e **sc.:** Mark Rodgers - f. (Metrocolor): Andrew J. McIntyre - **m.:** Les Baxter - **scg.:** Frank Sylos - **mo.:** Aaron Stell - **int.:** Raquel Welch (Michèle), James Stacy (Joe Brodnek), Luke Askew (Alan Morris), Don Chastain (ten. Manion), Ron Rifkin (« marinaio »), Jeanne Byron (Jerri Benton), Kay Peters (Lee), Pat Delany (Iris), Sandra Giles (Nikki), Joe Billings (Lloyd Seibert), Carol-Jean Thompson (Jackie), Mary Wilcox (Tora), Carl Byrd (serg. Newcomb), Steve Conte (ten. Franklin), Tom Fadden (Willows), Michael Rougas (dott. Connors), David Moses (tecnico), Will J. White (serg. Stafford), Doug Rowe (addetto alla « Gas Station »), Ike Williams (policeman), Gordon Jump (guardia carceraria), The Gazzarri Dancers - **p.:** Leon Fromkess ed Erna Lazarus per la GMF Pictures - **o.:** USA, 1969 - **d.:** M.G.M.

Fuzis, Os (I fucili) - **r.:** Ruy Guerra - **o.:** Brasile, 1964 - **d.:** Italnoleggio.

V. giudizio di Giovanni Grazzini in « Bianco e Nero », 1964, nn. 8/9, p. 119 (Festival di Berlino) e altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 11/12, p. 41 (Incontro con l'autore).

Gefrorenen Blitze, Die (E l'Inghilterra sarà distrutta) - **r.:** Janos Veiczi - **s.** e **sc.:** Harry Thürk e J. Veiczi - **f.** (Totalvision): Günter Haubold - **m.:** Günter Klück - **int.:** Georges Aubert, Clara Gansard, Alfred Müller, Hans Joachim Hegewald, Ewa Wisniewska, Achim Schmidttchen - **p.:** Defa - **o.:** Germania Orientale, 1967 - **d.:** Fida.

Gertrud (id.) - **r.** e **sc.:** Carl Theodor Dreyer - **o.:** Danimarca, 1964 - **d.:** regionale.

V. altri dati e giudizio di Mario Verdone in « Bianco e Nero », 1965, nn. 10/11, pp. 14, 16, 29, e giudizio di Giacomo Gambetti, ibid., pp. 144-148.

Girasoli, I - **r.:** Vittorio De Sica - **s.** e **sc.:** Cesare Zavattini, Tonino Guerra, Georghij Mdivani - **f.** (Technicolor): Giuseppe Rotunno - **m.:** Henry Mancini - **scg.:** Piero Poletto e David Vinietski - **mo.:** Adriana Novelli - **int.:** Sophia Loren (Giovanna), Marcello Mastroianni (Antonio), Ljudmila Saveljeva (Mascia), Anna Carena (madre di Antonio), Galina Andreeva (Valentina), Nadia Cerednicenko (contadina), Germano Longo (Ettore), Glauco Onorato (reduce), Silvano Tranquilli (operaio in Russia), Pippo Starnazza (impiegato ufficio informazioni), Dino Peretti - **p.:** Carlo Ponti e Arthur Cohn per la CC Champion/Les Films Concordia/Mosfilm - **o.:** Italia-Francia-URSS, 1970 - **d.:** Euro.

Goodbye, Mr. Chips (id.) - **r.:** Herbert Ross - **s.:** dal romanzo omonimo di James Hilton -

sc.: Terence Rattigan - **f.** (Panavision 70 mm., Metrocolor): Oswald Morris e Brian West (f. II[a] unità) - **m.:** Leslie Bricusse - **sv.m.:** John Williams - **scg.:** Ken Adam - **c.:** Julie Harris - **mo.:** Ralph Kemplen - **int.:** Peter O'Toole (Arthur Chipping), Petula Clark (Katherine), Michael Redgrave (il rettore), George Baker (Lord Sutterwick), Michael Bryant (Max Staefel), Jack Hedley (William Baxter), Sian Phillips (Ursula Mossbank), Alison Leggatt (moglie del rettore), Clinton Greyn (Bill Calbury), Michael Culver (Johnny Longbridge), Barbara Couper (signora Paunceforth), Elspeth March (signora Summersthwaite), Clive Morton (gen. Paunceforth), John Gugolka (Sutterwick jr.), Michael Ridgeway (David), Craig Marriottt (« New Boy »), Elspeth Gray (Lady Sutterwick), Jeremy Lloyd (Johnson), Jack May (Price), Leo Britt (professore anziano), Royston Tickner (policeman), Patricia Hayes (miss Honeybun), Ronnie Stevens (Algie), Tom Owen (Farley), Mario Maranzana (guida di Pompei) - **p.:** Arthur P. Jacobs e Mort Abrahams per la M.G.M.-APJAC Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **d.:** M.G.M.

Mr. Chips, insegnante di greco e di latino in un « college » inglese, nasce dalla fantasia di James Hilton, che in un suo vecchio libro ne descrisse la lunga carriera accademica, alle prese con generazioni di studenti, fino alla onorata vecchiaia. Della versione caramellosa che del romanzo gli inglesi fecero nel 1939 si ricorda ancora la truccatura da vecchio di Robert Donat e l'altalena fra fierezza e sentimentalismo nella pittura degli ambienti universitari inglesi, quelli in cui si forma la classe dirigente della « Old Britannia » (poi verranno il Losey di The Incident *e il Richardson di* If... *a vibrare a queste istituzioni colpi tali da fare definitivamente a pezzi il bel mito).*
Tutto ciò che sta in mezzo fra il 1939 ed oggi non interessa minimamente al produttore Jacobs, al regista Ross e allo sceneggiatore Rattigan, autori di questa versione quasi-musicale del « Mr. Chips »: costoro si guardano bene dal mettere in discussione i miti, e d'altronde scelgono confessatamente la strada dell'operetta. Ma il risultato è ambiguo, né racconto drammatico-elegiaco (nonostante i momenti strappa-lacrime) né commedia musicale, poiché gli interventi musicali del mediocre Leslie Bricusse sono mimetizzati e del tutto trascurabili. Dalla più nera retorica dei buoni sentimenti il film è salvato semmai dalla presenza di Peter O'Toole, che dà una lezione di misura. (E.C.)

Grande avventura del piccolo principe Valiant, La - v. Hols no daiboken

Grande strage dell'impero del sole, La - v. Royal Hunt of the Sun, The

Guns of Diablo (Il californiano) - **r.:** Boris Segal - **s.:** dal romanzo « The Travels of Jaimie McPheeters » di Robert Lewis Taylor - **sc.:** Berne Giler - **f.** (Eastmancolor): John M. Nickolaus jr. - **m.:** Walter Scharf, Harry Sukman, Leigh Harline - **scg.:** George W. Davis, Addison Hehr - **mo.:** Harry Coswick - **int.:** Charles Bronson (Linc Murdock), Susan Oliver (Maria McLean), Kurt Russel (Jaimie McPheeters), Jan Merlin (Rance Macklin), John Fiedler (Ives), Douglas Fowley (Knudson), Rayford Barnes (Dan Macklin), Robert Carricart (Mendez), Morris Ankrum (Mr. McLean), Don Haggerty (Carey Macklin), Russ Conway (dott. McPheeters), Maurice Wells, Susan Flannery, Mike De Anda - **p.:** Boris Ingster per la M.G.M. - **o.:** USA, 1963-64 - **d.:** Medusa (reg.).

Happening (id.) - **r.:** Marc Boureau - **s.** e **sc.:** M. Boureau - **f.:** Jean Rabier - **m.:** Pierre Janssen - **mo.:** Jacques Gaillard, Monique Fardoulis - **int.:** André Dumas, Wanda Hudson, László Szabó, Antonio Passalia, Christine Desmaret, Philippe Vallauris, Marianne Lancey, Fernand Pluot, Anne Ballester, Christina Moheden, Catherine Ribeiro, Virginie Vignon, Bernard Marre, Jocelyne Janssen - **p.:** M. Boureau per la Compagnie Cinématographique Luxembourgeoise - **o.:** Lussemburgo, 1967 - **d.:** regionale.

Haunted House of Horror, The (Il buio) - **r.:** Michael Armstrong - **s.** e **sc.:** M. Armstrong, con la collab. di Peter Marcus - **f.** (Eastmancolor): Jack Atcheler - **m.:** Reg Tilsely - **scg.:** Hayden Pearce - **es.:** Arthur Beavis - **mo.:** Peter Pitt - **int.:** Frankie Avalon (Chris), Jill Haworth (Sheila), Dennis Price (ispettore), Mark Wynter (Gary), Julian Barnes (Richard), Richard O'Sullivan (Peter), Gina Warwick (Sylvia), Robin Stewart (Henry), Carol Dilworth (Dorothy), Veronica Doran (Madge), Clifford Earl (sergente di polizia), Jan Holden (Peggy), Robert Raglan (ispettore capo), Freddie Lees (Dave), George Sewell (Kellett) - **p.:** Tigon British-A.I.P. - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **d.:** Variety.

Hello, Dolly! (id.) - **r.:** Gene Kelly - **s.:** dalla commedia di Jerry Herman e Michael Stewart, derivata dalla commedia « The Matchmaker » di Thornton Wilder - **sc.:** Ernest Lehman - **f.** (Todd-AO, De Luxe Color): Harry Stradling - **efs.:** L.B. Abbott, Art Cruickshnk - **m.:** Jerry Herman - **scg.:** John De Cuir, Jack Martin Smith, Herman Blumenthal - **c.:** Irene Sharaf - **cor.:** Michael Kidd - **mo.:** William Reynolds - **int.:** Barbra Streisand (Dolly Levi), Walther Matthau (Horace Vandergelder), Michael Crawford (Cornelius

Hackl), Marianne McAndrew (Irene Molloy), E.J. Peaker (Minnie Fay), Danny Lockin (Barnaby Tucker), Joyce Ames (Ermengarde), Tommy Tune (Ambrose Kemper), Judy Knaiz (Gussie Granger), David Hurst (Rudolf Reinsenweber), Louis Armstrong (direttore orchestra), Fritz Feld (Fritz), Richard Collier (barbiere di Vandergelder), J. Pat O'Malley (poliziotto nel parco) - **p.**: Ernest Lehman, Roger Edens per la Chenault Productions - 20th Century Fox - **o.**: USA, 1969 - **d.**: 20th Century Fox.

Barbra Streisand numero due. Abbiamo conosciuto questa estrosa attrice-cantante in Funny Girl, *ed abbiamo dovuto riconoscere che al di là delle superficiali manifestazioni di divismo acuto questa Streisand è davvero una personalità straordinaria, un formidabile animale da palcoscenico (e da schermo).*
In Hello, Dolly! *la riprova è, come succede, inferiore alle attese. La macchina spettacolare funziona ancora, e la Streisand non ha perso certo quelle doti di intelligenza e comunicatività che la distinguono, ma il veicolo prescelto è piuttosto fiacco e, soprattutto, vecchiotto. Poiché questa attrice-cantante è soprattutto « moderna », con uno spiccato gusto per l'autocanzonatura e per la demistificazione dei « clichés », mentre* Hello, Dolly! *è un « musical » all'antica, con tanto di rispetto per le regole e il gioco schematico fra parti musicali e parti « in prosa ». Peccato, poiché nel nucleo originale (derivato da uno spettacolo di Broadway tratto da una commedia di Thornton Wilder) c'erano i motivi per un formidabile « show » cinematografico, specialmente nelle caratteristiche della protagonista, vispa vedova, di professione sensale di matrimoni e procacciatrice d'affari senza molti scrupoli. E infatti le cose migliori del film sono la presentazione iniziale del personaggio e il suo duetto, quasi improvvisato, con Louis Armstrong, dove la Streisand si scatena. Poi le convenzioni prendono il sopravvento.* (E.C.)

Ho incontrato anche zingari felici - v. Skulpjaci Perja

Hols no daiboken (La grande avventura del piccolo principe Valiant) - **r.**: Yasuo Othsuka - **s.** e **sc.**: Kazuo Fukuzawa - **an.**: Shun Miyazuki - **f.** (Toeiscope, Kodakcolor) - **p.**: Toei Motion Pictures - **o.**: Giappone, 1968 - **d.**: regionale.

Homme qui me plait, Un/Un tipo che mi piace - **r.**: Claude Lelouch - **s.**: C. Lelouch - **sc.**: C. Lelouch, Pierre Uytterhoeven - **f.** (Eastmancolor della Tecnostampa): Jean Collomb - **m.**: Francis Lai - **mo.**: Claude Barrois - **int.**: Jean-Paul Belmondo (Henri), Annie Girardot (Françoise), Maria Pia Conte (moglie di Henri), Marcel Bozzufi (marito di Françoise), Sarah Fawcet (Patricia), Peter Bergman (il regista americano), Kaz Garas (Paul), Bill Quinn (un passeggero) - **p.**: Les Films Ariane-Les Productions Artistes Associés-Les Films 13/Prod. Assoc. Delphos - **o.**: Francia-Italia, 1969 - **d.**: Dear-United Artists.

Implacabile omicida, L' - v. Flareup

Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto - **r.**: Elio Petri - **s.**, **sc.** e **d.**: Ugo Pirro, Elio Petri - **f.** (Technicolor): Luigi Kuveiller - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Carlo Egidi - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Gian Maria Volonté (Il « dottore »), Florinda Bolkan (Augusta Terzi), Salvo Randone (l'idraulico), Gianni Santuccio (questore), Orazio Orlando (Biglia), Sergio Tramonti (Antonio Pace), Arturo Dominici (Mangani), Massimo Foschi (sig. Terzi), Vittorio Duse (Canes), Aldo Rendina, Alika Peizi, Pino Patti, Giuseppe Licastro, Fulvio Grimaldi, Filippo Degara, Giulio Bizelli, Ugo Adinolfi, Roberto Bonanni, Franco Marletti, Giacomo Belli, Gino Usai, Antonio Angeletti - **p.**: Daniele Senatore e Marina Cicogna per la Vera Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Euro International.

Raccontando di un commissario di pubblica sicurezza che compie un omicidio e precostituisce tutte le prove a suo svantaggio per dimostrare che — malgrado tutto — nessuno crederà mai alla sua colpevolezza o — in via subordinata — che i suoi colleghi di polizia faranno di tutto per indirizzare altrimenti le indagini, Elio Petri — autore dell'indimenticabile I giorni contati *— si è affacciato sulla soglia del primo film « politico » del cinema italiano. Politico prima di tutto nel senso dell'affrontare i rapporti fra il cittadino e lo Stato, poi perché il regista non dimentica l'attualità di alcune circostanze di cronaca (conflitti fra la polizia e studenti, contestatori, maoisti) e di polemica contemporanea (controlli polizieschi sulle telefonate dei privati cittadini, bòtte e torture agli arrestati, eccetera). Nello stesso tempo, gli ingredienti e le forme sono quelle dello spettacolo più tradizionale, sono formule efficaci anche se non più serrate e più violente di quelle di certo cinema hollywoodiano degli anni '30 e '40 pur essendo indubbiamente, pur di alto interesse e di buon valore spettacolare e formale. E importante è l'ordinanza di « non luogo a procedere » emessa sul film dalla magistratura,*

perché in democrazia non ci sono argomenti tabù, non ci sono argomenti che non possano essere pubblicamente dibattuti. Ma Petri sa bene che il vero cinema politico — specie nell'Italia di oggi — è ancora di più: anche il suo protagonista, allora, non dovrà più rifugiarsi nella patologia, anche le conclusioni narrative dovranno essere inequivocabili (e non, come accade qui, ambiguamente affidate a un sogno). Bravissimo Gian Maria Volontè, che mette nel personaggio anche una carica di polemica personale; straordinario Salvo Randone, ma non è una novità (tanto più con Petri); di compromesso, ma decorativa, Florinda Bolkan. (G.G.)

In fondo al buio - v. Laughter in the Dark

Interrabang - **r.**: Giuliano Biagetti - **s.**: da un racconto di Edgar Mills **sc.**: Luciano Lucignani, Giorgio Mariuzzo, Edgar Mills - **f.** (Cromoscope della Tecnostampa): Antonio Borghesi - **m.**: Berto Pisano - **scg.**: Tellino Tellini - **mo.**: Marcella Bevilacqua - **int.**: Corrado Pani (Marco), Haydée Politoff (Valeria), Shoshana Cohen (Maregalit), Umberto Orsini (Fabrizio), Beba Loncar (Anna) - **p.**: Giancarlo Segarelli per la Salaria Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Panta (reg.).

Io, Emmanuelle - **r.**: Cesare Canevari - **s.**: dal racconto « Disintegrazione 68 » di Graziella Di Prospero - **sc.**: Giuseppe Mangione, Graziella Di Prospero, C. Canevari - **f.** (Eastmancolor): Claudio Catozzo - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Manlio Sola - **mo.**: Gian Maria Messeri - **int.**: Erika Blanc (Emmanuelle), Adolfo Celi, Paolo Ferrari, Milla Sannoner, Sandro Korso, Lia Rho-Barbieri, Ben Salvador, Ugo Adinolfi, Lucia Folli, Renato Nardi, Mirella Pamphili, Walter Valdi - **p.**: Rofima Cinematografica, Milano - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Cineriz.

Jack und Jenny (Presto... a letto) - **r.**: Victor Vicas - **s.**: dal romanzo « Early to Bed » di Anne Piper - **sc.**: Kurt Nachmann - **d.**: Peter Loos, Thomas Keck - **f.** (Agfacolor): Werner M. Lenz - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Ernst H. Albrecht e Max Vorweck - **mo.**: Ira Oberberg, Margot Jahn - **int.**: Senta Berger (Jenny), Brett Halsey (Jack), Marion Michael, Michael Hinz, Eckart Dux, Michael Verhoeven, Olga Tschechowa, Friedrich Joloff, Eric Fiedler, Claude Farell, Udo Kamper, Katja Tisar, Gisele Fritsch, Brigitte Mira, Beate Hasenau, Ivan Desny, Karola Kyrath, Hans H. Neubert - **p.**: Arca-Winston - **o.**: Germania Occid., 1963 - **d.**: regionale.

Joe! Cercati un posto per morire! - **r.**: Anthony Ascott [Giuliano Carnimeo] - **s.** e **sc.**: Lamberto Benvenuti - **f.** (Eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Amedeo Mellone, Paola Mugnai - **es.**: Celeste Battistelli - **mo.**: Ornella Micheli - **int.**: Jeffrey Hunter (Joe Collins), Pascale Petit (Lisa Martin), Gianni Pallavicino, Reza Fahzeli, Daniela Giordano, Adolfo Lastretti, Piero Lulli, Nello Pazzafini, Anthony Blond, Mario Dardanelli, Umberto Di Grazia, Seraphin Profumo - **p.**: Hugo Fregonese per la AICO Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: regionale.

John and Mary (John e Mary) - **r.**: Peter Yates - **r. IIª unità:** Nicholas Sgarro - **s.**: dal romanzo omonimo di Mervyn Jones - **sc.**: John Mortimer - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Gayne Rescher - **m.**: Quincy Jones - **efs.**: L. B. Abbott, Art Cruickshank - **scg.**: John Robert Lloyd - **mo.**: Frank P. Keller - **int.**: Dustin Hoffman (John), Mia Farrow (Mary), Michael Tolan (James), Sunny Griffin (Ruth), Stanley Beck (Ernest), Tyne Daly (Hilary), Alix Elias (Jane), June Garfield (Fran), Marvin Lichterman (Dean), Marian Mercer (Mags Elliott), Olympia Dukakis (madre di John), Susan Taylor (Minnie), Carl Parker (portatore al tennis), Richard Clarke (Charlie), Cleavon Little (regista cinematografico), Marilyn Chris (sua moglie), Kristoffer Tabori (boy-scout), Alexander Cort - **p.**: Ben Kadish per la Debrod Productions - **o.**: USA, 1969 - **d.**: 20th Century Fox.

Conosciutisi casualmente in un « night », John e Mary vanno a passare la notte in casa di lui, e fanno l'amore. Il mattino dopo, mentre consumano il « breakfast » e più tardi, mentre ascoltano dischi, i due si guatano, si studiano, cercano ciascuno di scoprire le batterie dell'altro e di rispondere alla domanda: « Che vorrà da me? ». Trascorrono l'intera giornata parlando, ascoltando, tacendo, facendo nuovamente l'amore. Verso sera John esplicitamente congeda Mary; ma poi le corre dietro, la cerca invano, si rende conto di non conoscere neanche il suo nome. Torna a casa depresso: Mary è là, intenta a preparare la cena per due. Staranno assieme, almeno per un po' di tempo.
Peter Yates passa dal film di azione — Bullitt *— al film di riflessione con un disinvoltura che testimonia una sostanziale indifferenza. Questo « breve incontro » tra due persone così schematicamente tipizzate — lui « designer » di moda, lei impiegata in una galleria*

d'arte — è condotto sul filo di uno psicologismo fragile e di un anticonformismo verbale che approda in realtà al più canonico degli « happy ending ». Si tratta di un lungo atto unico, a cui gli accorgimenti di un linguaggio nervoso e « à la page » non evitano, a lungo andare, monotonia e stanchezze. Tuttavia emergono alcuni temi, quello della solitudine nella folla, della misoginia e misantropia contro cui combatte — vittoriosamente? — l'attrazione sessuale, del bisogno di aprirsi (e il timore di lasciarsi coinvolgere) da cui traspare pallidamente un riflesso di certa America urbana, stretta in una morsa di lucida desolazione. Peccato che Yates non vada più coerentemente in fondo alla strada intrapresa, non cerchi di cogliere attraverso i lunghi e studiosi dialoghi l'autentico spessore umano dei due interlocutori: che restano pertanto irrisolti come personaggi, e trasmodano pericolosamente da un intellettualismo snob — il loro incontro nel bar sotto l'egida del Godard di Week-end *— alla disarmante ingenuità di certi pensieri visualizzati (c'è un gioco di « pensa e dice » sciattamente articolato su un modulo fumettistico).*
Esile e con un sospetto di mistificazione, il film si regge, ovviamente, sull'abilità degl'interpreti: sornione e mutevole Hoffman, meno varia ma più intensa la Farrow, che si conferma — dopo le parziali delusioni offerte da Faye Dunaway — la più straordinaria scoperta del cinema americano degli ultimi anni. (G.C.)

John e Mary - v. John and Mary

Killing of Sister George, The (L'assassinio di Sister George) - **r.:** Robert Aldrich - **s.:** dal lavoro teatrale di Frank Marcus - **sc.:** Lukas Heller - **f.** (Metrocolor): Joseph Biroc - **f. IIa unità:** Brian West - **mo.:** Gerald Fried - **scg.:** William Glasgow - **mo.:** Michael Luciano - **int.:** Beryl Reid (June Buckridge), Susannah York (Alice « Childie » McNaught), Coral Browne (Mercy Croft), Ronald Fraser (Leo Lockhart), Patricia Medina (Betty Thaxter), Hugh Paddick (Freddie), Cyril Delevanti (Ted Baker), Sivi Aberg (Diana), William Beckley (gerente), Elaine Church (Marlene), Brendan Dillon (Bert Turner), Mike Freeman (Noel), Maggie Paige (cameriera), Meier Tzelniker (Katz), Cicely Walper (signora Coote), Byron Webster (Jack Adams), Rosalie Williams (Milfred), Sam Kydd (tassista), Jack Raine, Dolly Taylor - **p.:** Robert Aldrich e Walter Blake per la Associates and Aldrich - Palomar Pictures - **o.:** USA, 1968 - **d.:** DCI.

Un'attrice televisiva americana ama, non riamata, una giovane perversa. La quale, quando la vecchia cade in disgrazia, se ne va. L'attrice impazzisce, resta sola nella sua grande casa e nella propria ambigua miseria.
Robert Aldrich ci ha abituati da molto tempo a cibi molto piccanti, a grossissimi colpi di scena, a un grand-guignol *non privo però di una sua necessità narrativa. Cioè: Aldrich è stato sempre così, anche quando faceva film polemici, che sembravano di forte spicco sociale. In realtà egli è più vicino ai decadenti dell'orrore che non a Brecht (tanto per esemplificare il discorso). Ma è molto abile; e ha una vena di grottesco, e, forse, di autoironia, che non dispiace. Tutto sommato può dare l'impressione di fare del cinema nel cinema; e di farlo in maniera niente affatto dozzinale. Ma è senza dubbio un autore superato. Lo si può ammirare come un oggetto di antiquariato, di buono o di cattivo gusto a seconda dei punti di vista; per chi ama il cinema, è tuttavia un « mostro » degno di attenzione. Non da liquidare con poche frasi cattive.* (G.T.)

Laissez-les vivre! (Lasciateli vivere!) - **r.:** Christian Zuber - **s.** e **sc.:** C. Zuber, Nadine Zuber - **comm.:** C. Zuber, diretto da Sergio Rossi - **f.** (Eastmancolor): Christian Zuber - **m.:** Michel Hausser e brani di J. S. Bach - **mo.:** Michèle Boehm - **p.:** Galapagos Film - **o.:** Francia, 1969 - **d.:** Cineriz.

Lasciateli vivere! - v. Laissez-les vivre!

Laughter in the Dark (In fondo al buio) - **r.:** Tony Richardson - **s.:** dal romanzo « Risate nel buio » di Vladimir Nabokov - **sc.:** Edward Bond - **f.** (De Luxe Color stampato in Technicolor): Dick Bush - **m.:** Raymond Leppard - **scg.:** Julia Oman e Ian Whittaker - **mo.:** Charles Rees - **int.:** Nicol Williamson (Edward More), Anna Karina (Margot), Jean Claude Drouot (Hervé Tourance), Peter Bowles (Paul), Sian Phillips (Lady Elizabeth

More), Sebastian Breaks (Brian), Kate O'Toole (Amelia More), Edward Gardner (autista), Helen Booth (cameriera), Sheila Burrell (miss Porly), Willoughby Goddard (colonnello), Mavis Villiers (la donna nella Galleria), Allison Blair (la ragazza nella Galleria), Basil Dignam, John Atkinson, Donald Bissett, John Golightly (negoziante d'arte), Diana Harris e Celia Brook (ragazze al I° trattenimento) - **p.:** Neil Hartley per la Woodfall-Winkas/ Les Films Marceau - **o.:** Gran Bretagna-Francia, 1969 - **d.:** Dear-United Artists.

Come un regista di scarsa vena riesce a guastare un bel romanzo. « Laughter in the Dark » non è tra le opere più significative di Nabokov; ma vi ritrovi comunque le magiche qualità stilistiche dello scrittore e quel suo gusto distaccato di seguire la china discendente, fino all'obiezione, di un essere umano. Nelle mani di un Tony Richardson da troppo tempo ormai incapace di arrabbiarsi, l'aspra vicenda del raffinato « dandy » schiavo d'amore di una volgare sgualdrinella, che assieme al suo amico lo riduce fisicamente e spiritualmente nella più totale cecità, non appare altro che un melodramma grossamente tratteggiato, che non rifugge da effettacci invero sgradevoli. Affidato oltre tutto a un attore poco efficiente, il film non ha altri pregi che un'ambientazione ben curata e la presenza di una sguaiata, credibilissima Anna Karina. (G.C.)

Lesbo - v. Lesbos-hohe Schule der Liebe

Lesbos-hohe Schule der Liebe/Lesbo - **r.:** Eric Andrews ed Edoardo Mulargia - **s.** e **sc.:** G. Gramegna, E. Mulargia, Alfredo Medori - **f.** (Totalscope Eastmancolor): Antonio Modica e A. Alessandroni - **m.:** Francesco De Masi - **scg.:** Giacomo Carlo Carducci - **mo.:** Bruno Mattei - **int.:** Steven Ted, Carla Romanelli, Peter Howell, Gizela Dally, Käthe Haack - **p.:** Avis/Cineproduzioni Associate - **o.:** Germania Occ.-Italia, 1969 - **d.:** Filmar (reg.).

Lettera aperta a un giornale della sera - **r.:** Francesco Maselli - **s.** e **sc.:** F. Maselli - **f.** (Eastmancolor): Gerardo Patrizi - **m.:** Giovanna Marini - **scg.:** Gabriele D'Angelo - **mo.:** Nicoletta Nardi - **int.:** Nanni Loy (architetto Dosi), Mariella Palmich (la sua amica), Piero Faggioni (direttore Casa Editrice), Graziella Galvani (sua moglie), Daniele Dublino (scrittore), Laura De Marchi (sua moglie), Daniela Surina (la sua amica), Goliarda Sapienza (ex moglie di Saverio e amica-collaboratrice di Dublino), Francesco Maselli (Saverio), Massimo Sarchielli (scultore), Titina Maselli (la sua amica), Nino Dal Fabbro (professore universitario), Lorenza Guerrieri (sua moglie), Monica Strebel (ex amante del professore), Renato Romano (sceneggiatore), Anna Orso (sua moglie), Luciano Telli (regista), Nicole Karen (sua moglie), Claudia Rittore (sua figlia, amante direttore Casa Editrice), Silverio Blasi (Brandi), Barry Fiefield (Piermaria editore), Deanna Frosini (sua moglie), Vittorio Duse (maggiordomo), Daniele Costantini, Laura De Marchi, Fabienne Fabre, Randi Lind Krokaa, Tanya Lopert, Nicole Tessier - **p.:** Franco Cristaldi per la Vides-Italnoleggio - **o.:** Italia, 1970 - **d.:** Italnoleggio.

Dal baratro in cui si trovava con film d'avventure di terz'ordine (dopo che, in momenti difficili per il cinema italiano, al tramonto dei grandi autori del neorealismo, egli era stato uno dei pochissimi giovani registi dotato di qualche personalità (vedi Gli sbandati, *o* Caterina Rigoglioso *in collaborazione con Cesare Zavattini), Francesco Maselli tenta oggi di rialzarsi inserendosi nella moda e nelle convenzioni del dibattito politico, meglio se con venature di autocritica. Godard, misconosciuto dai più, è stato il primo uomo di cinema a tentare e a svolgere modernamente questo tema. In Italia un anno fa — scegliendo il grottesco e anche per questo toccando tasti più sgradevoli, scegliendo addirittura il ruolo dell'ex, il che lo espose a molteplici, aprioristiche accuse e ad aprioristici ed equivoci elogi — Maurizio Liverani fu il primo a dare una occhiata alla cucina interna di un partito politico (quello comunista), volendone mettere in evidenza gli artifici e le carenze: il film era* Sai cosa faceva Stalin alle donne?, *ed è certo preferibile a quello odierno di Maselli, più serioso — almeno all'apparenza — ma più di circostanza, assai meno istintivo dell'altro. E se Liverani, peraltro consapevolmente, non andava fino in fondo nel discorso critico e umano e insieme non teneva fede del tutto allo stile difficilissimo del teatro dell'assurdo, in Maselli c'è la presunzione di una confessione che invece resta giocata e apparente, c'è la gratuita e commerciale commistione con erotismi di bassa lega, la mancanza vera di scelta e di presa di coscienza. Alcuni intellettuali iscritti e no al partito comunista scrivono a un giornale offrendosi quali volontari per il Vietnam, certi di spendere soltanto un bel gesto; ma la proposta per una serie di circostanze viene presa sul serio, gli uomini hanno paura di dover partire; si rassegnano, tuttavia; comunque*

alla fine non partiranno. Peccato, il soggetto, nelle sue linee fondamentali, rimane migliore del film che ne è venuto fuori. (G.G.)

Looking Glass War, The (Lo specchio delle spie) - **r.:** Frank R. Pierson - **s.:** dal romanzo di John Le Carré - **sc.:** Frank R. Pierson - **f.** (Panavision, Technicolor): Austin Dempster - **m.:** Wally Scott - **scg.:** Terry Marsh - **mo.:** Willy Kemplen - **int.:** Christopher Jones (Leiser), Pia Degermark (la ragazza), Ralph Richardson (Leclerc), Anthony Hopkins (John Avery), Paul Rogers (Haldane), Susan George (Susan), Ray McAnally (Starr), Robert Urquhart (Johnson), Maxine Audley (Babs Leclerc), Anna Massey (Sarah), Frederick Jaeger (capitano Lansen), Paul Maxwell (l'uomo della C.I.A.), Timothy West (Taylor), Vivien Pickles (Carol), Peter Swanwick (Peerson), Cyril Shaps (detective), Michael Robbins (conduttore carro merci), Guy Deghy (Fritsche), David Scheur (ufficiale russo), John Franklin (Pine), Linda Hedger (figlia di Taylor), Nicholas Stewart (« small boy ») - **p.:** John Box e William Kirey per la Frankovich Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **d.:** Ceiad-Columbia.

Man Called Horse, A (Un uomo chiamato cavallo) - **r.:** Elliot Silverstein - **s.:** dal romanzo omonimo di Dorothy M. Johnson - **sc.:** Jack De Witt - **f.** (Panavision, Technicolor): Robert Hauser - **m.:** Leonard Rosenman - **scg.:** Philip Barber - **mo.:** Philip Anderson - **int.:** Richard Harris (Lord John Morgan), Judith Anderson (Greasy Hand), Corinna Tsopei (Pretty Calf), Jean Gascon (Batise), Manu Tupou (Yellow Robe cioè Manto Giallo), Dub Taylor (Joe), William Jordan (Bent) - **p.:** Sandy Howard per la Cinema Center Films-Sandy Howard Prod. - **o.:** USA, 1969 - **d.:** Titanus.

Nei primi decenni del secolo scorso molte tribù di pellerossa vivevano ancora secondo natura, in piena libertà e seguendo ancora costumi incorrotti dalla civiltà bianca. Presso una di queste tribù — Sioux del Dakota — capita avventurosamente un nobilotto inglese dalla pelle bianchissima e dagli atteggiamenti snob. I pellerossa lo fanno prigioniero, ne ammirano la diafana carnagione, decidono di salvargli il biondissimo scalpo e lo utilizzano come cavallo da fatica. Come il nobilotto faccia buon viso a cattivo gioco, mandi giù amari bocconi, subisca pene e umiliazioni inenarrabili, ma riesca a poco a poco ad assuefarsi alla nuova vita, a istituire una sorta di dialogo coi suoi aguzzini, ad acquistarsene rispetto e fiducia, a istruirli in alcune arti soprattutto d'indole guerresca, a sposare la sorella del capo e addirittura, morto costui in battaglia, a diventare egli stesso il capo della tribù decimata e randagia, fino a quando, spezzato l'ultimo legame con la morte della moglie e poi di una vecchia « squaw » a cui si è prestato a far da figlio, intraprende malvolentieri il ritorno verso il mondo civile, fa parte di un'improbabile parabola narrativa che non merita particolare considerazione. Ciò che interessa nel film, e ne fa un documento singolare e pressoché unico nella storia del cinema spettacolare americano, è l'angolazione da cui Elliott Silverstein — già autore del pittoresco Cat Ballou *— osserva la vita e i costumi dei pellerossa: un'angolazione etnologica che tende a una ricostruzione fedele e minuziosa, che si suppone abbastanza attendibile. Abbandonati i consunti « cliché » degli ingenui e feroci selvaggi, scartato il pittoresco fine a se stesso, evitate anche le forzature ideologiche di certo recente cinema pro-indiani, Silverstein consegue una dimensione autenticamente folclorica, nella quale i Sioux appaiono per quello che non poterono non essere: un popolo non più selvaggio né più civile dei bianchi, ma un popolo civile, ricco cioè di sue genuine tradizioni e di una cultura rispettabile. Questa ricostruzione documentaria — di cui purtroppo il doppiaggio fa perdere uno degli aspetti più succosi, la stretta parlata pre-colombiana — dà un valore al film e consente di sopportare la peregrina vicenda del baronetto, inevitabile concessione romanzesca alle esigenze di una diffusione commerciale che lo stretto documento etnologico si vedrebbe fatalmente preclusa.* (G.C.)

Man from Button Willow, The (Le meravigliose avventure di Chu Min) - **r.:** David Detiege - **s.:** Dale Robertson - **sc.:** David Detiege - **f.** (Eastmancolor): Max Morgan - **m.:** George Stoll - **canzoni:** Dale Robertson, George Burns, Mel Henke - **scg.:** Ernie Nordli - **mo.:** Ted Baker, Sam Horta - **p.:** Phyllis Bounds Detiege per l'United Screen Arts - **o.:** USA, 1964 - **d.:** regionale - disegni animati.

Marooned (Abbandonati nello spazio) - **r.:** John Sturges - **r. IIª unità:** Ralph Black - **s.:** da un romanzo di Martin Caidin - **sc.:** Mayo Simon - **f.** (Panavision 70, Technicolor): Daniel Fapp - **f. IIª unità:** W. Wallace Kelley - **cs. f.:** William Widmayer - **efs.:** Lawrence W. Butler, Donald C. Glouner, Robie Robinson - **f. aerea:** Nelson Tyler - **scg.:** Lyle Wheeler - **mo.:** Walter Thompson - **int.:** Gregory Peck (Charles Keith), Richard Crenna (Jim Pruett), David Janssen (Ted Dougherty), James Franciscus (Clayton Stone), Gene

Hackman (Buzz Lloyd), Lee Grant (Celia Pruett), Nancy Novack (Teresa Stone), Mariette Hartley (Betty Lloyd), Scott Brady (ufficiale addetto ai pubblici affari), Craig Huebing (direttore di volo), John Carter (chirurgo), George Gaynes (direttore della missione), Vincent Van Lynn (Cannon), Walter Brooke (Radin), Mauritz Hugo (Hardy), Bill Couch (cosmonauta sovietico), Mary Linda Rapelye (Priscilla Keith), Tom Stewart, Frank Marth, Duke Hobbie, Dennis Robertson, George Smith - **p.**: M. J. Frankovich, Frank Capra jr. per Frankovich-Sturges Productions - **o.**: USA, 1969 - **d.**: Columbia-Ceiad.

Medea - **r.**, **s.** e **sc.**: Pier Paolo Pasolini - **f.** (Eastmancolor): Ennio Guarnieri - **m.**: classiche scelte da P. P. Pasolini ed Elsa Morante - **scg.**: Dante Ferretti, Nicola Tamburro - **c.**: Piero Tosi - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Maria Callas (Medea), Massimo Girotti (Creonte), Laurent Terzieff (il Centauro), Giuseppe Gentili (Giasone), Margaret Clementi (Glauce), Anna Maria Chio (nutrice), Paul Jabor, Luigi Urbini, Gerard Weiss, Giorgio Trombetti, Franco Jacobbi, Gian Paolo Durgar - **p.**: Franco Rossellini e Marina Cicogna per la San Marco-Rosima Anstaldt/Les Films Number One/Janus Film und Fernsehen - **o.**: Italia-Francia-Germania Occid., 1969 - **d.**: Euro International.

Il mito di Medea ha ispirato nei secoli, ad autori di ogni cultura e di ogni mezzo espressivo, numerose rielaborazioni. Pasolini ha scelto il cinema, cioè il mezzo che egli ama definire « la lingua parlata della realtà ». Se per Edipo re *Pasolini poté affermare che nel cogliere la tragedia egli aveva sentito in sé, con ambiguità, « l'estetismo e l'umorismo inautentici e vergognosi perché tipici dell'intellettuale borghese ma, insieme, autentici e reali perché di chi racconta cose da cui ormai è lontano », qui ci sono almeno due altri elementi da considerare. Infatti, dopo* Teorema *e dopo* Porcile, *c'è stata la dolorosa constatazione, da parte del regista, di non essere arrivato al pubblico popolare, malgrado il successo dei due film, con quella immediatezza che la loro problematica contemporanea e intimissima, profondamente tesa e sofferta, avrebbe voluto sottintendere e supporre. Inoltre* Medea *segna il ritorno, dopo* Il Vangelo *e in particolare dopo* Edipo, *a quel tempo classico nell'ambito del quale è possibile ed è necessario avanzare il discorso sui popoli realmente o apparentemente — e perché — sottosviluppati del cosiddetto Terzo Mondo, sulla violenza, sui miti falsi e i miti veri (la religione vera e l'opportunismo esteriore), sul vuoto a-spirituale, l'adattamento e il disadattamento di genti primitive a circostanze falsamente e apparentemente libere e in realtà — non di rado — ingannatrici.*
Perfettamente coerente nell'ambito di una produzione che è di certo una fra le più personali, cólte ed originali del cinema del nostro tempo, Medea *ha un inizio che è davvero un lungo brano da antologia, da Esone che corre ad affidare Giasone al Centauro, fino in particolare al rito celebrato da Medea « seguito oggettivamente — scrive Pasolini —, come in un documentario, nei suoi inspiegabili dettagli ». Il filo « classico » della ispirazione di Pasolini si fonde via via con la ricerca di una umanità sempre più disperata e sola, nel distacco apparente e nella intima, vera partecipazione, invece, di una sofferta ineluttabilità. Intuizione ammirevole — ammirevolmente assecondata dall'attrice — l'accostamento Medea-Maria Callas: il viso, lo sguardo, i furori, la dolcezza, i silenzi sono espressi con una misura davvero in sincrono coi toni della tragedia classica.* (G.G.)

Meravigliose avventure di Chu Min, Le - v. Man from Button Willow, The

---

Metello - **r.**: Mauro Bolognini - **s.**: dal romanzo omonimo di Vasco Pratolini - **sc.**: Suso Cecchi D'Amico, Luigi Bazzoni, M. Bolognini, Ugo Pirro - **f.** (colore della Spes): Ennio Guarnieri - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Guido Josia - **mo.**: Nino Baragli - **sv. amb.** e **c.**: Piero Tosi - **amb.** e **c.**: Pierluigi Samaritani - **int.**: Massimo Ranieri (Metello), Ottavia Piccolo (Ersilia Pallesi/Salani), Lucia Bosé (Viola), Tina Aumont (Idina), Frank Wolff (Betto), Renzo Montagnani (Poldo Salani), Adolfo Geri (Deputato Del Buono), Pino Colizzi (Giovanni Renzoni), Luigi Diberti (Lippi), Mariano Rigillo (Olindo Tinai), Claudio Biava (Nardini), Steffen Zacharias (Pallesi), Corrado Gaipa (l'ingegnere Badolati), Franco Balducci (Sante Chellini), Piero Morgia (un muratore), Manuela Andrei (Adele Salani), Nicola Balducci, Luigi Guerra, Sergio Ciulli - **p.**: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - **o.**: Italia, 1970 - **d.**: Titanus.

« Metello » di Vasco Pratolini è uno dei più robusti e maturi romanzi dello scrittore fiorentino. La storia individuale del personaggio vi si salda perfettamente con quella collettiva di tutta una classe sociale (il proletariato urbano) avviato, nello scorcio del

nostro secolo, alle sue prime faticose conquiste sociali. Al di là della fedeltà alla superficie dei fatti e dei personaggi, l'operazione condotta sul romanzo da Bolognini e dai suoi sceneggiatori si è sviluppata in una duplice direzione: da un lato la valorizzazione della storia privata del protagonista, il disarmato e impulsivo Metello, seguito nei momenti salienti della sua « educazione sentimentale » (i rapporti con Viola, la vedova vogliosa che lo introduce ai segreti dell'alcova; la delicata storia d'amore con la giovane Ersilia; il cedimento alla corte della possessiva, isterica piccolo-borghese Idina; la riconquista della fiducia e della dignità accanto alla moglie, dopo il soggiorno in carcere); dall'altro, la ricostruzione accurata e minuziosa di un ambiente coloristico e paesaggistico ispirato ai maestri dell'800 toscano, da Lega a Rosai. Il risultato di questa operazione non ci sembra molto felice. Come era già capitato al tempo de La Viaccia *(derivato nel 1961 dal romanzo di un altro noto scrittore toscano, Mario Pratesi), ma in termini ancora più perentori, il regista, nel momento di passare dalla sceneggiatura alla realizzazione visiva, è stato stravolto dalla ricerca di preziose equivalenze figurative, al punto da illanguidire la costruzione dei personaggi (che risultano infatti definiti soprattutto per accenni sfumati e allusioni) e da ridurre l'ambiente sociale e le vicende della lotta operaia alla dimensione di uno sfondo pittoresco quanto inerte, privo di vita e di partecipazione, come per una ricostruzione commemorativa e archeologica.*
La forma cioè non si è adeguata al contenuto. Una storia che di per sé esigeva, per essere credibile e significativa, un impianto realistico, finisce per situarsi invece nella dimensione distaccata della favola: sia pure una favola di lusso, tutta da guardare, dove la « bella » fotografia è ancor più impreziosita dalla patina letterarieggiante delle numerose citazioni del romanzo affidate alla voce fuori campo. Si veda a questo proposito come gli anarchici siano diventati poco più che delle macchiette; e come le vicende del durissimo sciopero degli edili, organizzate in sequenze e inquadrature così perfettamente e freddamente smaltate di colori pastosi e di figurazioni ricercate, perdano ogni consistenza drammatica ed umana, chiedendo semplicemente di essere contemplate con distacco e indifferenza. Il meglio del film sta quindi, a nostro avviso, in certi intensi e delicati momenti del rapporto tra Metello ed Ersilia, dove il calligrafismo del regista e dell'operatore non riesce a distruggere del tutto la densità umana dei personaggi, raggiunta grazie alla forza espressiva e alla misura dei due eccellenti interpreti protagonisti. (A.B.)

Metti un... formaggino a cena - Programma composto da 12 cortometraggi a disegni animati in Technicolor: 1) **Snowbody Loves Me** (Chi trova un amico trova un tesoro) - **r.**: Chuck Jones; 2) **Is There Doctor in the Mouse?** - **r.**: Chuck Jones; 3) **The Bear the Bean** - **r.**: Preston Brain; 4) **Haunted Mouse** - **r.**: Chuck Jones; 5) **Unshrinkable Mouse Noble** - **r.**: Chuck Jones; 6) **Cannery Rodent** - **r.**: Chuck Jones; 7) **Of Feline Bondage** - **r.**: Chuck Jones; 8) **Goggle Fisher Bear**; 9) **Filet Mean** - **r.**: Abe Levitov; 10) **The Year of the Mouse** - **r.**: Chuck Jones; 11) **Señor Droopy** (Il signor Droopy) - **r.**: Tex Avery; 12) **Mouse from U.N.C.L.E.** (Il topo dell'UNCLE) - **r.**: Abe Levitov - **p.**: Chuck Jones, Fred Quimby per la Sib Tower 12 e la M.G.M. - **o.**: USA (dopo il 1960) - **d.**: M.G.M.

Mia droga si chiama Julie, La: v. Sirène du Mississippi, La

Moglie più bella, La - **r.**: Damiano Damiani - **ar.**: Mino Giarda - **s.**: Damiano Damiani - **sc.**: Damiano Damiani, Sofia Scandurra, Enrico Ribulsi - **f.** (Technicolor, Techniscope): Franco di Giacomo - **om.**: Giuseppe Lanci - **as.om.**: Gianfranco Transunto - **scg., arr., c.**: Umberto Turco - **t.**: Carlo Renzini, Raffaele Cristini - **pr.**: Adriana Cassini - **mo.**: Antonio Siciliano - **asmo.**: Giuliano Corso - **m.**: Ennio Morricone (edizioni musicali Bixio Sam) - **mx.**: Nino Renda - **fo.**: Francesco Groppioni - **sin.**: Clodio Cinematografica - **dg.**: C.D.C. - **rum.**: Tonino Caciuottolo - **ce.**: Alberto Silvestri - **cm.**: Giancarlo Serravalli - **int.**: Alessio Orano, Ornella Muti, Gaetano Cimarosa, Joe Sentieri, Enzo Andronico, Amerigo Tot (Don Antonino Stella), Pier Luigi Aprà, Salvatore Vaccaro, Sandro Arlotta, Diego Morreale, Mariella Palmich (C.S.C.), Giuseppe Lauricella, Fortunato Arena, Prassede Nogara, Salvatore Moscadini, Gaetano Di Leo, Francesco Tranchina, Franco Marletta (C.S.C.) - **dp.**: Pasquale Petricca - **sdp.**: Vito Di Bari - **org.**: Bruno Turchetto - **p.**: P.A.C., Explorer Film '58 - **o.**: Italia, 1970 - **d.**: P.A.C.

Morgens um sieben ist die Welt noch in Ordnung (Alle 7 del mattino il mondo è ancora in ordine) - **r.**: Kurt Hoffmann - **s.**: dal romanzo omonimo di Eric Malpass - **sc.**: Johanna Sibelius, Eberhard Keindorff - **f.** (Eastmancolor): Heinz Hölscher - **m.**: James Last - **scg.**: Werner e Isabella Schlichting - **mo.**: Gisela Haller - **int.**: Archibald Eser (Gaylor), Gerlinde Locker (mamma Pentecost), Peter Arens (papà Pentecost), Werner Hinz, Agnes Windeck, Maria Körber, Diana Körner, Gerd Vespermann, Herbert Böttcher, Rolf Zacher, Gerd Lohmeyer - **p.**: H. Angermeyer per la Independent Film - **o.**: Germania Occid., 1968 - **d.**: Indief.

Morte bussa due volte, La - v. Blonde Köder für den Mörder

Nackte Bovary, Die (I peccati di Madame Bovary) - **r.**: Hans Schott-Schöbinger - **s.**: dal romanzo « Madame Bovary » di Gustave Flaubert - **sc.**: Arnulf Mann e Valeria Bonamano - **f.** (Eastmancolor): Klaus von Rautenfeld - **m.**: Hans Hammerschmid - **scg.**: Nino Borghi - **mo.**: Enzo Alabisio - **int.**: Edwige Fenech (madame Emma Bovary), Gerhard Riedmann (dott. Charles Bovary), Franco Ressel (Adolphe Lheureux), Peter Carsten (Rodolphe Boulanger), Gianni Dei (Léon Dupuis), Franco Borelli (visconte Gastone Fresnay), Edda Ferronao (Anastasia), Luigi Bonos (Duca d'Artois), Michael von Harbach, Maria Pia Conte - **p.**: Roger Fritz Film-Harald Hoeller Film Produktion / Tritone-Devon - **o.**: Germania Occid.-Italia, 1969 - **d.**: Magna.

Negresco - Eine tödliche Affair (Una donna tutta nuda) - **r.**: Klaus Lemke - **int.**: Ira Fürstenberg.

Nel giorno del Signore - **r.**: Bruno Corbucci - **s.** e **sc.**: Mario Amendola e B. Corbucci - **f.** (Technicolor): Roberto Gerardi - **m.**: Bruno Canfora - **scg.**: Elio Balletti - **c.**: Mariolina Bono - **mo.**: Luciano Anconetani - **int.**: Lando Buzzanca (Piero), Igli Villani (la Fornarina), Fred Robsham (Raffaello Sanzio), Erminio Macario (prete confessore), Ira Fürstenberg (Beatrice), Sidney Chaplin (suo cugino), Vittorio Caprioli (l'usuraio), Franca Valeri (sua moglie), Checco Durante (fornaio), Franco Franchi e Ciccio Ingrassia (i due secondini), Francesco Mulè (Papa), Carlo Dapporto (guardia del Papa), Mario Carotenuto (bargello), Umberto D'Orsi (cardinale Ruffo), Gino Bramieri (un frate) - **p.**: Gianni Buffardi per la Selenia Film-PCE - **o.**: Italia, 1970 - **d.**: Dear-International D.C.I.

Notte dei serpenti, La - **r.**: Giulio Petroni - **s.**: Fulvio Cicca - **sc.**: F. Cicca, G. Petroni - **f.** (Techniscope, Technicolor): Mario Vulpiani - **scg.**: Franco Bottari - **int.**: Luke Askew, Luigi Pistilli, José Torres, William Bogart, Franco Balducci, Franco Valobra, Monica Miguel, Magda Konopka, Luciano Casamonica, Chelo Alonso, Benito Stefanelli - **p.**: Gianni Minervini per la Madison-Ascot Cineraid - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: regionale.

O'Cangaceiro - **r.**: Giovanni Fago - **s.**: G. Fago, Antonio Troisio - **sc.**: Bernardino Zapponi, José Luis Jerez - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Alejandro Ulloa - **m.**: Riz Ortolani - **scg.**: Adolfo Cofiño, Aurelio Fago - **c.**: Luca Sabatelli - **mo.**: Eugenio Alabisio - **int.**: Tomas Milian (Espedito detto « El Redentor »), Ugo Pagliai (Vincenzo « El Feu »), Eduardo Fajardo (governatore Branco), Howard Ross [Renato Rossini], Leo Anchoriz, Alfredo Santa Cruz, Jesus Guzman, José Carlos Farias, Bob Leo, Mario Gusmao, Aldo Gasparri, Bernadette Dinorah De Carvalho, Claudio Scarchilli, Irio Fantini, Quinto Gambi - **p.**: Tritone-Medusa/D.I.A. - **o.**: Italia-Spagna, 1969 - **d.**: Medusa.

Oh dolci baci e languide carezze - **r.**: Mino Guerrini - **s.**: Marino Onorati, Elvy Bajardo - **sc.**: M. Onorati, E. Bajardo, Luciano Salce, M. Guerrini - **f.** (Eastmancolor, colore della Telecolor): Carlo Carlini - **m.**: Peppino De Luca e Carlo Pes - **scg.**: Franco Bottari - **int.**: Luciano Salce (ing. Valcini), Isabella Rey (Bimbi), Rita Calderoni, Gioia Desideri, Daniela Goggi, Giuliana Rivera, Fiorenzo Fiorentini - **p.**: Italian International Film - Transeuropa Films - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Italian International Film.

Ondata di calore - **r.**: Nelo Risi - **s.**: dal romanzo omonimo di Dana Moseley - **sc.**: N. Risi, Anna Gobbi - **f.** (Techniscope, Technicolor): Giulio Albonico - **m.**: Peppino De Luca - **scg.**: Giuseppe Bassan - **mo.**: Gian Maria Messeri - **int.**: Jean Seberg (Joyce), Luigi Pistilli (il medico), Lilia Nguyen (la domestica indigena), Paolo Modugno (Cherif), Gianni Belfiore (Alì), Franco Acampora - **p.**: Filmes Cinematografica/Les Films Pomereu-Les Films Corona - **o.**: Italia-Francia, 1969 - **d.**: Titanus.

Paint Your Wagon (La ballata della città senza nome) - **r.**: Joshua Logan - **r. IIª unità:** Tom Shaw, Fred Lemoine - **s.**: dalla commedia musicale di Alan Jay Lerner, Fredrick Loewe - **sc.**: Paddy Chayefsky - **f.** (Panavision 70, Technicolor): William A. Fraker - **f. IIª** unità: Loyal Griggs - **f. aeree:** Nelson Tyler - **es.**: Maurice Ayers, Larry Hampton - **m.**: Frederick Loewe - **scg.**: John Truscott e Carl Braunger - **m. aggiunta:** André Previn - **arrang. musicale:** Nelson Riddle - **cor.**: Jack Baker - **c.**: John Truscott - **mo.**: Robert Jones - **int.**: Lee Marvin (Ben Rumson), Clint Eastwood (Pardner), Jean Seberg (Elizabeth), Harve Presnell (Rotten Luck Willie), Ray Walston (Jack Duncan), Tom Ligon (Horton Fenty), Alan Dexter (Parson), William O'Connell (Horace Tabor), Ben Baker (Haywood Holbrook), Alan Baxter (Fenty), Paula Trueman (signora Fenty), Robert Easton (Atwell), Geoffrey Norman (Foster), H.B. Haggerty (Steve Bull), Terry Jenkins (Joe Mooney), Karl Bruck (Schermerhorn), John Mitchum (Jacob Woodling), Sue Casey (Sarah Woodling), Eddie Little Sky (pellerossa), Harvey Parry (Higgins), H.W. Gim (Wong), William Mims (l'uomo col cappuccio), Roy Jenson (Hennessy),

Pat Hawley (Clendennon) e la Nitty Gritty Dirt Band - **p.**: Alan Jay Lerner e Tom Shaw per la Paramount, Alan Jay Lerner Prod. - **o.**: USA, 1969 - **d.**: Paramount.

Una giovane e bella mormona, è divisa tra due uomini, nella città travolta dalla febbre dell'oro. Ma il buon Dio vede e provvede: la bella signora resterà con un solo marito, e la città sprofonderà in se stessa, divorata dalla propria insana ambizione. Joshua Logan da un pezzo non ritrovava questa vena amabile, quasi alla Gene Kelly. Il suo senso del musical *è linguisticamente solido, elegante e raffinato. Ha dato uno spettacolo sorretto da un certo garbo, da un gusto della ricostruzione ambientale piuttosto intelligente, e con scene degne di ricordo: basti pensare alle iniziazioni amorose del rubizzo contadinello, o al pranzo imbarazzante. Qua e là diverse sfiatature ci avvertono che Logan non è mai stato un grande regista anche se talvolta ha dato film affascinanti* (Bus stop). (G.T.)

Pal utcai fiúk, A (I ragazzi della via Paal) - **r.**: Zoltán Fábri - **s.**: dal romanzo omonimo di Ferenc Molnár - **sc.**: Z. Fábri, Endre Bohem - **f.** (Agascope, Eastmancolor): György Illés - **m.**: Emil Petrovics - **mo.**: Maria Szecsenyi - **int.**: Anthony Kemp, William Burleigh, John Moulder-Brown, Robert Efford, Mark Colleano, Gary O'Brien, Martin Beaumont, Paul Bartlett, Earl Younger, György Vizi, Julian Holdaway - **p.**: Endre Bohem per la Manfilm-Associates **o.**: Ungheria-USA, 1968 - **d.**: 20th Century Fox.

Papà... abbaia piano! - v. Popi

Passager de la pluie, Le (L'uomo venuto dalla pioggia) - **r.**: René Clément - **s.** e **sc.**: Sebastien Japrisot - **f.** (Eastmancolor): Andreas Winding - **m.**: Francis Lai - **scg.**: Pierre Guffroy - **mo.**: Françoise Javet, Catherine Dubeau, Nadette Simon - **int.**: Charles Bronson (Harry Dobbs), Marlene Jobert (Mellie), Gabriele Tinti (Tony), Annie Cordy (madre di Mellie), Jill Ireland, Jean Gaven, Marcel Pérès, Jean Plat, Corinne Marchand, Ellen Bahl, Steve Eckardt - **p.**: Greenwick Film Prod./Medusa - **o.**: Francia-Italia, 1969 - **d.**: Medusa (reg.).

Patton (Patton, generale d'acciaio) - **r.**: Franklin J. Schaffner - **s.** e **sc.**: Francis Ford Coppola, Edmund H. North da « Patton: Ordeal and Triumph » di Ladislas Farago e da « A Soldier's Story » di Omar Bradley - **f.** (De Luxe Color): Fred Koenekamp - **m.**: Jerry Goldsmith - **scg.**: Urie McCleary e Gil Parrondo - **mo.**: Hugh Fowler - **int.**: George C. Scott (gen. George Patton), Karl Malden (gen. Omar Bradley), Michael Bates (Montgomery), Karl Michael Vogler (Rommel), Ed Binns, Lawrence Dobkin, John Doucette - **p.**: Frank McCarthy e F.J. Schaffner per la McCarthy-Schaffner Prod. - **o.**: USA, 1969 - **d.**: 20th Century Fox.

Patton, generale d'acciaio - v. Patton

Peccati di Madame Bovary, I - v. Nackte Bovary, Die

Pensando a te - **r.**: Aldo Grimaldi - **s.** e **sc.**: Giovanni Grimaldi - **f.** (Eastmancolor): Fausto Zuccoli - **m.**: Augusto Martelli - **scg.**: Giuseppe Bassan - **mo.**: Daniele Alabiso - **int.**: Romina Power (Livia), Al Bano (Carlo), Nino Taranto (Filippo Todisco), Francesco Mulé (comm. Aldini), Antonella Steni (Tilde Todisco), Helena Ronée (Bernarda), Yvonne Sanson, Isabella Biagini, Paolo Villaggio (il vigile urbano), Riccardo Garrone, Umberto Raho, Rosita Pisano, Marina Pagano, Luca Sportelli, Nino Terzo - **p.**: Mondial Fe.Fi. - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Titanus.

Pensiero d'amore - **r.**: Mario Amendola - **s.** e **sc.**: M. Amendola, Bruno Corbucci - **f.** (Eastmancolor): Fausto Rossi - **m.**: Mario Migliardi - **scg.**: Carlo Gervasi - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Mal (Reg), Silvia Dionisio (Paola), Angela Luce (Stefania Varaldi), Pippo Franco (Leone), Francesco Mulé (sor Domenico), Pietro De Vico (Enrico), Carlo Delle Piane (Ovidio), Umberto D'Orsi (Tibiletti), Stelvio Rosi (Curd), Beatrice Bensy (Gilda) - **p.**: Bruno Turchetto per la Euro-Explorer Film 58 - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Euro International.

Popi (Papà... abbaia piano!) - **r.**: Arthur Hiller - **s.** e **sc.**: Tina e Lester Pine - **f.** (Technicolor): Andy Laszlo - **m.**: Dominic Frontiere - **scg.**: Robert Gundlach - **mo.**: Anthony Ciccolini - **int.**: Alan Arkin (Abraham), Rita Moreno (Lupe), Miguel Alejandro (Junior), Ruben Figueroa (Luis), John Harkins (Harmon), Joan Tompkins (miss Musto), Anthony Holland (Pickett), Arny Freeman (Diaz), Barbara Dana, Antonia Rey, Arnold Soboloff, Victor Junquera, Gladys Velez - **p.**: Herbert B. Leonard per la United Artists, Entertainment from Transamerica Corp. - **o.**: USA, 1969 - **d.**: Dear Film.

Presto... a letto - v. Jack und Jenny

Prezzo del potere, Il - **r.**: Tonino Valerii - **s.** e **sc.**: Massimo Patrizi - **f.** (Techniscope, Technicolor): Stelvio Massi - **f. IIª unità**: Ricardo Andreu - **m.**: Luis Enriquez Bacalov -

scg.: Carlo Leva e Angel Azuaga - **c.**: Giorgio Desideri - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Giuliano Gemma (Bill Willer), Van Johnson (presidente James), Warren Vanders (Arthur McDonald), Maria Jesus Cuadra (Lucrezia James), Ray Saunders (Jack Donovan), José Suarez (vice-presidente), Fernando Rey (Pinkerton), Benito Stefanelli (lo sceriffo Jefferson), Manuel Zarzo (Nick), Pepe Calvo (dott. Strips), Antonio Casas (papà Willer), Julio Peña (governatore del Texas), Angel Del Pozo, Franco Meroni, Francisco « Paco » Sanz, Luis Rico - **p.**: Bianco Manini per la Patry Film/Films Montana - **o.**: Italia-Spagna, 1969 - **d.**: CIDIF (reg.).

Priključenija burratino (Le avventure di Pinocchio) - **r.**: D. Babicenko e Ivan Ivanov-Vano - **s.**: dal romanzo di Aleksej Tolstoi, rielaborato dal « Pinocchio » di Collodi - **sc.**: I. Ivanov-Vano - **f.** (Sovcolor) - **p.**: Sojuzmultfilm - **o.**: URSS, 1965 - **d.**: regionale - lm. a disegni animati.

Prime of Miss Jean Brodie, The (La strana voglia di Jean) - **r.**: Ronald Neame - **s.**: dal lavoro teatrale di Jay Presson Allen ricavato dal romanzo di Muriel Spark - **sc.**: Jay Presson Allen - **f.** (De Luxe Color): Ted Moore - **m.**: Rod McKuen - **scg.**: John Howell, Brian Herbert - **c.**: Elizabeth Haffenden - **mo.**: Norman Savage - **int.**: Maggie Smith (Jean Brodie), Robert Stephens (Teddy Lloyd), Pamela Franklin (Sandy), Jane Carr (Mary McGregor), Shirley Steedman (Monica), Lavinia Lang (Emily Carstairs), Antoinette Biggerstaff (Helen McPhee), Margo Cunningham (Miss Campbell), Isla Cameron (Miss McKenzie), Rona Anderson (Miss Lockhart), Ann Way (Miss Gaunt), Molly Weir (Miss Allison Kerr), Helena Gloag (Miss Kerr), John Dunbar (Burrage), Heather Seymour (Clara), Lesley Patterson (prefetto) - **p.**: Robert Fryer e James Cresson per la 20th Century Fox - **o.**: USA, 1968 - **d.**: 20th Century Fox.

Inghilterra. Anni trenta. Una insegnante (zitella) alleva la sua scolaresca nel culto della morale superumana, nazifascista, grosso modo. Ma non ce la fa. Il buon senso e la vena morale hanno la meglio sulle sue vecchie idee. Ronald Neame ama i testi letterari e teatrali ma non sempre da essi sa trarre quei significati sottili, lodevolmente ambigui, che molto spesso richiedono. Vale a dire, non sa andare fino in fondo. Stavolta non ha fatto centro. E dire che il soggetto era interessante, stimolante davvero. Tutta una morale (politica, sessuale) poteva essere messa dialetticamente in luce. Neame poteva trovare uno stile non comune, suo, una tantum. *Come era capitato a Gilbert (spesso mediocre regista) per* Alfie. *Invece niente, o quasi. Un film comunque da vedere, perché tipicamente inglese, ma di vecchia scuola: alla Boulting, alla Dearden. Tuttavia, è già molto: i nostri Blasetti e Camerini oggi danno un po' di meno. Qui almeno c'è l'ambizione di scegliere soggetti attuali, con riferimenti alla morale, a temi del momento.* (G.T.)

Que la bête meure / Ucciderò un uomo - **r.**: Claude Chabrol - **s.**: dal romanzo « The Beast Must Die » di Nicholas Blake - **sc.**: Paul Gegauff, C. Chabrol - **f.** (Eastmancolor): Jean Rabier - **m.**: Pierre Janssen - **scg.**: Guy Littaye - **mo.**: Jacques Gaillard - **int.**: Michel Duchaussoy (Charles Thénier), Caroline Cellier (Hélène), Jean Yanne (Paul), Anouk Férjac (Jeanne), Marc Di Napoli (Philippe), Maurice Pialat (il commissario), Guy Marly (Jacques Ferrand), Lorraine Rainer (Anna Ferrand) - **p.**: Les Films La Boetie / Rizzoli Film - **o.**: Francia-Italia, 1969 - **d.**: Cineriz.

Un bambino viene ucciso da un « pirata » della strada. Il padre del bambino giura di trovare ad ogni costo l'assassino. Lo trova. L'assassino alla fine muore avvelenato, non si sa da chi. O lo si sa troppo bene. Comunque ufficialmente non lo si sa. Chabrol è oramai nella sua piena maturità di regista. Lo abbiamo lasciato classico, pieno, risolto, ricco e chiarissimo nel sottovalutato La femme infidèle: *lo ritroviamo altrettanto maturo ma un po' più macchinoso in questo eccezionale* Ucciderò un uomo. *Chabrol ha lasciato da parte certi vizi della* nouvelle vague, *è ora un narratore asciutto ed incisivo, che ha risolto la lezione dei maestri che l'hanno formato (Hitchcock in primo luogo). Una prova di più per dimostrarci che non tutte le « infatuazioni » dei giovani cineasti-critici francesi (per Ray, Hawks, Minnelli, Hitchcock, eccetera) erano sterili e sciocche. Con Chabrol insomma siamo al risultato professionale di alto livello. La sequenza dell'entrata dell'assassino nella stanza è indimenticabile. Colore e recitazione sono chiaramente prestigiosi. Chabrol non è un genio; è un vero regista. In fondo molti ex-genietti della* nouvelle vague *danno ora prova di umiltà, diciamo quelli che hanno resistito, che si sono salvati.* (G.T.)

Quella piccola differenza - **r.**: Duccio Tessari - **s.**: Sergio Corbucci - **sc.**: D. Tessari, Giorgio Salvioni - **f.** (Eastmancolor, colore della Spes): Claudio Cirillo - **m.**: Benedetto Ghiglia - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **mo.**: Mario Morra - **int.**: Pino Caruso (Marino Marini), Juliette Maynel (Antonella), Victoria Zinny (Laura), Elisabetta De Galleani (Pat), Carlo Hintermann (il professore), Michel Bardinet (Carlo), Enrico Ragusa (il frate) - **p.**: Ultra Film - P.I.G./ P.E.C.F. - **o.**: Italia-Francia, 1969 - **d.**: Dear-Warner Bros.

Ragazzi della via Paal, I - v. Pal utcai fiúk, A

Rosolino Paternò soldato - **r.**: Nanny Loy - **r. II**[a] **unità**: Leopoldo Savona - **s.**: **Age** [Agenore Incrocci], Furio Scarpelli - **sc.**: Age, Scarpelli e N. Loy - **f.** (Techniscope, Technicolor): Tonino Delli Colli - **f. II**[a] **unità**: Riccardo Pallottini - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Gianni Polidori e Dusko Jericevic - **c.**: Gianni Polidori - **es.**: Giovanni Corridori - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.** Nino Manfredi (Rosolino Paternò), Jason Robards jr. (serg. Sam Armstrong), Martin Laudau (serg. Joe Mellone), Peter Falk (capitano Peter Pawney), Scott Hylands (soldato Reginald Wollington), Milena Vukotic (Annuzza), Corrado Sonni (dott. Puglisi), Lorenza Guerrieri (Vincenzina Puglisi), Franco Balducci (ufficiale tedesco), Empedocle Buzzanca (padre di Annuzza), Anthony Dawson (generale fascista), Frank Latimore (tenente americano), Slim Pickens (generale Maxwell), Bill Wanders (telegrafista), Mario Maranzana, Renzo Marignano, Bozena Frait, Orso Maria Guerrini, Adalberto Rossetti - **p.**: Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Prod./Jadran - **o.**: Italia-Jugoslavia, 1970 - **d.**: Paramount.

Royal Hunt of the Sun, The (La grande strage dell'Impero del Sole) - **r.**: Irving Lerner - **s.**: dal lavoro teatrale di Peter Shaffer - **sc.**: Philip Yordan - **f.** (Technicolor): Roger Barlow - **f. II**[a] **unità**: Francisco Sampere - **m.**: Marc Wilkinson - **scg.**: Eugene Lourie - **es.**: Manuel Baquero - **c.**: Anthony Powell - **mo.**: Peter Parasheles - **int.**: Robert Shaw (Francisco Pizarro), Christopher Plummer (Atahuallpa), Nigel Davenport (De Soto), Michael Craig (Estele), Leonard Whiting (il giovane Martin), Andrew Keir (Valverde), James Donald (re Carlos V), William Marlowe (Candia), Percy Herbert (Diego), Alexander Davion (De Nizza), Sam Krauss (Felipillo), David Bauer, Danny Yordan - **p.**: Eugene Frenke e Philip Yordan per Security Pictures - A Royal Films - Benmar Production - **o.**: Gran Bretagna, 1969 - **d.**: Titanus.

1500. Gli spagnoli invadono l'America Latina. Grandezza e miseria dei gesuiti. Tratto da una nota commedia di Shaffer il film è molto interessante, anche se non completamente riuscito, per gli scontri politico-psicologici e perché pare che anche Hollywood cerchi adesso, sia pure stentatamente, la strada di un film storico, di un cinema nella storia, che non sia la solita storia del massacro di Little Big Horn o della vecchia mentalità del fondo sud spazzata via col vento. Non si può tuttavia far sempre andare d'accordo spettacolo con ragione critica e dialettica. Lerner almeno non ci riesce. Le sue ambizioni sono non comuni, e il suo temperamento non è certo insufficiente. Però le ragioni della cassetta hanno ancora una volta avuto la meglio. Il film è lodevole ma non riuscito. Lerner poi passa indifferentemente da un genere all'altro. Lo fanno passare, certo. Non è un regista che possa fare quel che vuole. Ma forse prima o poi riuscirà a darci il film proprio suo, che dica le sue verità. (G.T.)

Sarà capitato anche a voi ovvero **Zum Zum Zum N° 2** - **r.**: **Bruno Corbucci** - **s.** e **sc.**: Mario Amendola, Bruno Corbucci, Luciano Ferri - **f.** (Eastmancolor): Fausto Zuccoli - **m.**: Willy Brezza - **scg.**: Fabrizio Frisardi, Emilio Baldelli - **mo.**: Daniele Alabiso - **int.**: Little Tony (Tony), Isabella Savona (Rosalia), Peppino De Filippo (Peppino Bertozzini), Dolores Palmbo (Tosca), Walter Brugiolo « Popoff » (Carletto), Enzo Cannavale (Filippo), Nino Terzo (Nino Caputo), Carlo Delle Piane, Lucia Folli, Elvira Tonelli, Stelvio Rosi, Enzo Guarini, Pippo Baudo - **p.**: Sergio Bonotti per la Mondial Te. Fi. - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Titanus.

Satiricosissimo - **r.**: Mariano Laurenti - **s.** da un'idea di Amedeo Sollazzo - **sc.**: Dino Verde, Roberto Gianviti - **f.** (Eastmancolor): Tino Santoni - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.** e **c.**: Enzo Bulgarelli - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Franco Franchi (Franco e Cratino), Ciccio Ingrassia (Ciccio e Cratone), Edwige Fenech (Poppea), Giancarlo Badessi (Nerone), Arturo Dominici (Tigellino), Karin Schubert (Atte), Linda Sini (Agrippina), Pino Ferrara (Petronio Arbitro), Loris Bazzocchi (Marco Tullio), Samson Burke (Taurus), Ignazio Leone (Pubblico Ministero), Gina Mascetti (ostessa), Renato Montalbano (avvocato della Pubblica Accusa), Ivan Novak, Gigi Reder, Lorenzo Terzon, Ugo Carboni, Brizio Montinaro, Antonio Piovanelli, Leonardo Severini - **p.**: Leo Cevenini, Vittorio Martino per la Flora-Variety - **o.**: Italia, 1970 - **d.**: Variety.

Scacco alla regina - **r.**: Pasquale Festa Campanile - **s.**: dal romanzo omonimo di Renato Ghiotto (edito da Longanesi) - **sc.**: Tullio Pinelli, Brunello Rondi - **f.** (Techniscope, Technicolor): Roberto Gerardi - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Mario Morra - **int.**: Rosanna Schiaffino (Margaret), Haydée Politoff (Silvia), Daniela Surina (Diana), Romolo Valli, Aldo Giuffré e Gastone Tinti (gli amanti di Margaret), Elvira Tonelli, Ileana Riganò - **p.**: Alfredo Bini per la Finarco - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Titanus.

Secret of Santa Vittoria, The (Il segreto di Santa Vittoria) - **r.**: Stanley Kramer - **s.**: dal romanzo di Robert Crichton (edito in Italia da Bompiani) - **sc.**: William Rose, Ben Maddow - **f.** (Panavision, Technicolor): Giuseppe Rotunno - **m.**: Ernest Gold - **scg.**: Robert Clatworthy - **mo.**: William Lyon, Earle Herdan - **es.**: Danny Lee - **int.**: Anthony Quinn (Bombolini), Anna Magnani (Rosa, sua moglie), Virna Lisi (Caterina), Hardy Kruger (capitano Von Prum), Sergio Franchi (Tufa), Renato Rascel (Babbalucche), Giancarlo Giannini (Fabio), Patrizia Valturri (Angela), Leopoldo Trieste (Vittorini), Eduardo Ciannelli (Luigi), Gigi Ballista (Padre Potenza), Quinto Parmeggiani (Copa), Wolfgang Jansen (Zopf), Peter Kuiper (Traub), Pino Ferrara (dott Bara), Curt Lowens (col. Scheef), Aldo De Carellis (Vinaccia), Carlo Pisacane (Capoferro), Carlo Caprioli (Pietrosanto), Gigi Bonos (Benedetti), Pippo Lauricella (Pulci), Renato Chiantoni (Bracolini), Francesco Mulé (Francucci), Marco Tulli (Mazzola), Dieter Wilken (Hans), Karl Otto Alberty (Otto), Tim Donnelly (Holtzmann) - **p.**: Stanley Kramer per la United Artists - Stanley Kramer Prod. - **o.**: USA, 1969 - **d.**: Dear-United Artists.

Sierra Maestra - **r.**: Ansano Giannarelli - **mo.**: A. Giannarelli e Gastone Menegatti - **altri int.**: Arnaldo Bellofiore, Piero Vida, Gabriella Mulachié, Roberto Bonanni, Sebastiano Calabrò, Riccardo Campanelli, Bruno Cirino, Soko, Stefano Massotti - **d.**: Cidif (reg.).

V. altri dati e giudizio di Mario Verdone in « Bianco e Nero », 1969, nn. 9/10, p. 78 (Festival di Venezia).

Silenzio e grido - v. Csend és kiáltás

Silvestro e Gonzales, dente per dente - Programma composto da 14 cortometraggi a disegni animati in Technicolor, della serie «Looney Tunes» e «Merrie Melodies» - 1) **Ain't she Tweet** - **r.**: I. Freleng; 2) **See Later Gladiator** - **r.**: Alex Lovy; 3) **Speedy Ghost to Town** - **r.**: Alex Lovy - 4) **Chimp & Zee** - **r.**: Alex Lovy; 5) **Beep-Beep** - **r.**: Charles M. Jones; 6) **Road Runny Hoowglen** - **r.**: I. Freeleng; 7) **Bunny and Claude** - **r.**: Robert McKimson; 8) **Feather Finger** - **r.**: Robert McKim; 9) **Ring Wing Ding** - **r.**: Alex Lovy; 10) **Catty Cornered** - **r.**: I. Freleng; 11) **Pop Im Pop** - **r.**: Robert McKimson; 12) **Heir Conditionel** - **r.**: Fritz Freleng; 13) **Go Away Stowaway** - **r.**: Alex Lovy; 14) **Lighthouse Mouse** - **r.**: Robert McKimson - **p.**: Warner Bros. - **o.**: USA (dal 1960 in avanti) - **d.**: Dear-Warner Bros.

Sirène du Mississipi, La / La mia droga si chiama Julie - **r.**: François Truffaut - **s.**: dal romanzo di Cornell Woolrich « Vertigine senza fine » (edito in Italia da Mondadori) - **sc.**: F. Truffaut - **f.** (Dyaliscope, Technicolor): Denys Clerval - **m.**: Antoine Duhamel - **mo.**: Agnès Guillemot - **int.**: Jean-Paul Belmondo (Louis Durand), Catherine Deneuve (Julie Roussel), Michel Bouquet (Comolli), Nelly Borgeaud (Berthe Roussel) - **p.**: Les Productions Artistes Associés - Les Films du Carrosse/Delphos - **o.**: Francia-Italia, 1969 - **d.**: Dear-United Artists.

Da un intreccio poliziesco piuttosto complicato e confuso, derivato da un romanzo di C. Woolrich, Truffaut ha tratto lo spunto per una versione moderna e aggiornata del classico dramma di Manon. La vicenda dell'industriale del tabacco della Nuova Caledonia, ingannato e derubato dalla donna per la quale più tardi in Francia finirà per rovinarsi diventando un assassino, risulta piuttosto sommaria e inattendibile, soprattutto avendo il regista puntato più sulla definizione di tipi, psicologie e ambienti che sull'intrecciarsi dei fatti e delle azioni. Se nella prima parte l'autore riesce a immergere i suoi personaggi in un'aura esotica poeticizzante, nella seconda il racconto si trascina stancamente svuotando sempre più i personaggi di umana consistenza e finendo per ridurli ad ambigui emblemi di una dissennata e melodrammatica vicenda « di amore e di morte ». Qua e là tuttavia si avverte la mano delicata del regista di Jules et Jim: *nel gusto per l'avventura sbrigliata e romantica che guida i personaggi alla ricerca di una felicità effimera e insidiata dal destino; nel ritmo fluido di una narrazione ricca di echi letterari, di sfumate allusioni esistenzali; nella delicata sensibilità con cui la natura e il paesaggio sono fatti partecipi degli stati d'animo dei personaggi con felici contrappunti; nel gusto descrittivo e nel lirismo ovattato di certe pagine. Nonostante l'inconsistenza strutturale e tematica, quest'opera decisamente minore raggiunge in qualche modo una sua dignità, anche per i meriti della fotografia a colori, dai toni delicatamente sfumati, di Clerval, e per l'accattivante recitazione di due attori di gran classe: Jean-Paul Belmondo e Catherine Deneuve.* (A.B.)

Skulpjaci perja ovvero **Steo sam cak i srecne cigane** (Ho incontrato anche zingari felici) - **r.**: Aleksandar Petrovic - **f.** (Eastmancolor) - **mo.**: Mira Mitic - **d.**: regionale.

V. giudizio di Pietro Bianchi in « Bianco e Nero », 1967, n. 6, p. 44 e altri dati a p. 62 (Festival di Cannes). [Il film è conosciuto anche come « La stirpe del vento »]

Slogan (id) - **r.**: Pierre Grimblat - **s.**: Pierre Grimblat, Melvin Van Peebles - **sc.**: P. Grimblat, Francis Girod, Jean Daniel Vignat - **f.** (Eastmancolor): Claude Beausoleil - **m.** Serge Gainsbourg - **scg.**: J. D. Vignat - **mo.**: F. Garnaut e Jacques Witta - **int.**: Serge Gainsbourg (Serge), Jane Birkin (Evelyne), Andrea Parisy (Françoise), Juliette Berto (assistente di Serge), Henri Jacques Huet (Joly), Gilles Millinaire (Dado), James Mitchell (Hugh), Daniel Gélin (padre di Evelyne) - **p.**: Orphée Productions, Hamster Films - **o.**: Francia, 1969 - **d.**: Panta (reg.).

Som havets nakna vind / Wie der nackte Wind des Meeres (Le svedesi si confessano e...) - **r.**: Gunnar Höglund - **s.**: dal romanzo di Gustav Sandgren - **sc.**: G. Höglund e G. Sandgren - **f.** (Eastmancolor): Lasse Björne - **m.**: Bengt Arne Wallin - **int.**: Hans Gustafsson (Leander), Lillemor Ohlsson (Mejt), Anne Nord (Gerda), Barbro Hedström (Lola), Gio Petré (zia), Ingrid Swedin (Susanne), Barbro Hjort af Ornes (Aida), Gudrun Brost (Torinna), Siw Mattson (Aino), Stephan Karlsen (Ture), Charlie Elvegard (Adolf), Ann Andersson (Agnes), Chris Wahlström (la madre), Birger Malmsten (zio), Ulf Tistam (prete), Niklas Falk, Lena Ahlgren, Aino Taube, Thorsten Wahlund, Brigitta Valberg, Lars Passgard - **p.**: Swedish Film Prod. Investment AB/Rialto Film-Preben Philipsen - **o.**: Svezia-Germania Occid., 1969 - **d.**: regionale.

Sono una femmina! - v. Angels of Sin

Sorelle, Le - **r.**: Roberto Malenotti - **s.**: Alex Fallay [Renzo Maietto] - **sc.**: Brunello Rondi, R. Malenotti - **f.** (Techniscope, Technicolor): Giulio Albonico - **m.**: Giorgio Gaslini - **scg.**: Luciana Marinucci - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Susan Strasberg (Marta), Nathalie Delon (Diana), Massimo Girotti (Alex), Giancarlo Giannini (Dario), Lars Bloch, Franco Abbina, Gianni Pulone, Attilio Dottesio - **p.**: Fabrizio Cortese per la Cine Azimut/Les Films Corona - **o.**: Italia-Francia, 1969 - **d.**: Euro International.

Specchio delle spie, Lo - v. Looking Glass War, The

Specialisti, Gli - **r.**: Sergio Corbucci - **s.** e **sc.**: S. Corbucci, Sebastiano Ciuffini - **f.** (Techniscope, Technicolor): Dario Di Palma - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Piero Filippone, Riccardo Domenici - **mo.**: E. Albani - **int.** Johnny Halliday (Hud), Gastone Moschin (sceriffo), Mario Adorf (El Diablo), Françoise Fabian (Virginia), Sylvie Fennec, Angela Luce, Serge Marquand - **p.**: Adelphia Cinematografica/Les Films Marceau/Neue Emelka - **o.**: Italia-Francia-Germania Occid., 1969 - **d.**: Magna (reg.).

Spericolati, Gli - v. Downhill Racer

Steo sam caki srecne cigane - v. Skulpjaci perja

Stiletto (Un assassino per un testimone) - **r.**: Bernard L. Kowalski - **s.**: **dal** romanzo omonimo di Harold Robbins - **sc.**: A. J. Russell - **f.** (Pathecolor): Jack Priestley - **m.**: Sid Ramin - **scg.**: Jan Scott - **mo.**: Frank Mazzola - **int.**: Alex Cord (Cesare Cardinali), Joseph Wiseman (Emilio Matteo), Britt Ekland (fidanzata di Cesare), John Dehner (ispettore George Baker), Barbara McNair, Titos Vandis, Eduardo Ciannelli, Patrick O'Neal, Lincoln Kilpatrick, Leo Askin - **p.**: Roger Rosemont per la Avco Embassy - **o.**: USA, 1969 - **d.**: Euro International.

Stirpe del vento, La - v. Skulpjaci perja

Storia d'amore, Una - **r.**: Michele Lupo - **s.** e **sc.**: Antonio Leonviola - **f.** (Techniscope, Technicolor): Guglielmo Mancori - **m.**: Francesco De Masi - **scg.**: Nedo Azzini - **mo.**: Vincenzo Tomassi - **int.**: Anna Moffo (Evy), Gianni Macchia (Frabz), Jean Claudio (Marco), Alice Brandet (miss Elisabeth), Gigi Ballista (avv. Borgognini), Claudie Lange (Ghita), Jacques Herlin (Rucò), Caterina Boratto (madre di Marco), Pupo De Luca (dott. Paolo), Beryl Cunningham (la mulatta), Bedy Moratti (amante di Franz), Marcella Michelangeli, Elina De Witt, Tamara Baroni, Edda Ferronao, Aldo Farina, Marina Borgo, Orlando Borella, Sandro Merli - **p.**: Empire Film/Jacques Roitfeld - **o.**: Italia-Francia, 1969 - **d.**: Empire (reg.).

Strana voglia di Jean, La - v. Prime of Miss Jean Brodie, The

Svedesi si confessano e... Le - v. Som havets nakna vind

Terribile ispettore, Il - **r.**: Mario Amendola - **s.**: Mario Amendola - **sc.**: M. Amendola, Bruno Corbucci - **f.** (Eastmancolor): Aldo Giordani - **m.**: Carlo Rustichelli - **mo.**: Renato Cinquini

- **int.**: Paolo Villaggio (Paolo De Angelis), Francesco Mulé, Didi Perego, Agostina Belli, Umberto D'Orsi, Nino Besozzi, Carlo Campanini, Luciana Turina, Wilma Casagrande, Cristina Fassi, Janine Gaffel, Elio Crovetto, Gianni Pulone, Augusta Soprani, Elio Veller - **p.**: Regal Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: D.C.I.

Tick... Tick... Tick... (Tick... Tick... Tick... esplode la violenza) - **r.**: Ralph Nelson - **s.** e **sc.**: James Lee Barrett - **f.** (Panavision, Metrocolor): Loyal Griggs - **m.**: Jerry Styner - **scg.**: George W. Davis, Bill Glasgow - **sv. m.**: Mike Curb - **mo.**: Alex Beaton - **int.**: Jim Brown (Jimmy Price), George Kennedy (John Little), Fredric March (Sindaco Jeff Parks), Lynn Carlin (Julia Little), Don Stroud (Bengy Springer), Janet MacLachlan (Mary Price), Richard Elkins (Bradford Wilkes), Clifton James (D. J. Rankin), Bob Random (John Braddock), Mills Watson (vice-sceriffo Joe Warren), Bernie Casey (George Harley), Anthony James (H. C. Tolbert), Dub Taylor (Junior), Ernest Anderson (Homer), Karl Swenson (Shoeshine Boy), Roy E. Glenn sr. (l'ubriaco), George Cisar (barbiere), Paulene Myers (John Sawyer), Dan Frazer (Ira Jackson), Leonard O. Smith (Fred Price), Renny Roker (Shoeshine Boy), Roy E. Glenn sr. (ubbriaco), George Cisar (barbiere), Paulene Myers (signora Harley), Dino Washington (Randy Harley), Calvin Brown (Harrison Harley), Beverly Taylor (Sara Jean). - **p.**: Ralph Nelson, James Lee Barret e William S. Gilmore jr. per Nelson-Barrett Productions - **o.**: USA, 1969 - **d.**: M.G.M.

Profondo Sud. Lo sceriffo negro incontra varie ostilità nel villaggio in cui è stato eletto. Ma alla fine tutti gli diverranno amici. Ralph Nelson aveva promesso di più in passato. Ora è rientrato nella routine *di quell'anticonformismo che solo epidermicamente incide nel tessuto di una società e di una morale. Ha un mestiere che non sempre sa diventare stile riconoscibile. E' comunque un regista interessante; i nostri distributori per questo film dovevano avere più riguardo, nello scegliere un titolo meno fatuo, da inchiesta giornalistica per settimanale tra impegnato e sciocccherello.* (G.T.)

Tipo che mi piace, Un - v. Homme qui me plait. Un

Tradimento - v. Up Tight

Trapianto, Il - **r.**: Steno - **s.**: Nino Longobardi - **sc.**: Giulio Scarnicci, Stefano Strucchi, Raimondo Vianello, Steno - **f.** (Colorscope della Spes): Carlo Carlini - **m.**: Gregorio Gargia Segura - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Marcello Malvestito - **int.**: Carlo Giuffré (il barone), Graziella Granata (la moglie del sindaco), Renato Rascel (Dario), Roberto Camardiel, Rafael Alonso, Liana Trouché, Feodor Chaliapin - **p.**: Rizzoli per la Rizzoli Film/Producciones DIA - **o.**: Italia-Spagna, 1970 - **d.**: Cineriz.

Two Mules for Sister Sara (Gli avvoltoi hanno fame) - **r.**: Don Siegel - **s.**: Budd Boetticher - **sc.**: Albert Maltz - **f.** (Panavision, Technicolor): Gabriel Figueroa - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: José Rodriguez Granada - **mo.**: Robert F. Shugrue - **int.**: Clint Eastwood (Hogan), Shirley McLaine (Sara), Manolo Fabregas (col. Beltran), Alberto Morin (gen. Leclaire), Armando Silvestre (I° americano), John Kelly (II° americano), David Estuardo, Enrique Lucero, Aurora Muñoz, José Chavez - **p.**: Martin Rackin per l'Universal - **o.**: USA, 1969 - **d.**: Universal.

Uccello dalle piume di cristallo, L' - **r.**: Dario Argento - **s.** e **sc.**: D. Argento - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor della Tecnostampa): Vittorio Storaro - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Dario Micheli - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Tony Musante (Sam Dalmas), Suzy Kendall (Movita), Enrico Maria Salerno (il commissario Morosini), Eva Renzi (Monica Ranieri), Umberto Raho (Ranieri), Mario Adorf (Berto), Raf Valenti, Giuseppe Castellano, Werner Peters, Gildo Di Marco - **p.**: Salvatore Argento per la SEDA Spettacoli / CCC Film - **o.**: Italia-Germania Occid., 1970 - **d.**: Titanus.

L'esordio nella regia del critico e sceneggiatore Dario Argento non segna certo la nascita di un nuovo autentico autore: anche se egli mostra già di possedere un mestiere scaltrito e una discreta conoscenza dei trucchi con cui si può far effetto sullo spettatore meno provveduto. L'uccello dalle piume di cristallo *sta a mezza strada tra l'orrifico e il poliziesco, e ricalca senza troppa finezza certe situazioni ben collaudate in questi generi dalla produzione hollywoodiana: la ricerca di un maniaco che uccide bestialmente quattro donne sole, il giovane scrittore americano coinvolto*

casualmente nelle indagini e improvvisatosi detective, i continui colpi di scena, che nella seconda parte del racconto lo fanno finire e ricominciare almeno tre volte. Lo spettacolo che ne risulta è di maniera: ammucchiando gli effetti, il regista (autore anche della sceneggiatura) non riesce a nascondere le falle di una trama rozza e approssimativa e di un meccanismo concepito apposta per disorientare lo spettatore, senza alcuna preoccupazione di far tornare i conti nel finale. Conferiscono tuttavia al prodotto una certa lucentezza spettacolare alcune felici invenzioni scenografiche, una colonna sonora funzionale e il volonteroso apporto di attori come Tony Musante ed Enrico Maria Salerno, che riescono in qualche modo a conferire un minimo di plausibilità ai loro schematici personaggi. **(A.B.)**

Ucciderò un uomo - v. Que la bête meure

Uccidete Rommel! - **r.**: Al Bradley [Alfonso Brescia] - **s.** e **sc.**: Enzo Gicca - **f.** (Techniscope, Technicolor): Franco Villa - **scg.**: Cesare Morelli - **es.**: Paolo Ricci - **m.**: Coriolano Gori - **mo.**: Emilio Lopez - **int.**: Anton Driffing (capitano Richard Wool), Carl Parker (ten. George Morris), Pamela Tudor (Marjorie Wool), Ugo Adinolfi, Walter Maestosi, Rudy Roman, Giuseppe Castellano, Vittorio Richelmy, Edoardo Toniolo, Mico Cundari, Aldo Buonamano, Luciano Lorcas, Thea Fleming, Howard Null - **p.**: Capricorno-Transcontinental Pictures - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Florida (reg.).

Uomo chiamato cavallo, Un - v. Man Called Horse, A

Uomo venuto dalla pioggia, L' - v. Passager de la pluie, Le

Up Tight (Tradimento) - **r.**: Jules Dassin - **s.**: dal romanzo « The Informer » di Liam O'Flaherty, portato ai nostri giorni - **sc.**: J. Dassin, Ruby Dee, Julian Mayfield - **sv. sc.**: Cleo Anton - **f.** (Technicolor): Boris Kaufman - **m.**: Booker T. Jones - **scg.**: Alexander Trauner - **mo.**: Robert Lawrence - **int.**: Raymond St. Jacques (B. G.), Ruby Dee (Laurie), Frank Silvera (Kyle), Julian Mayfield (Tank Williams), Roscoe Lee Browne (Clarence), Janet MacLachlan (Jeannie), Max Julian (Johnny Wells), Juanita Moore (Mama Wells), Michael Bazelon (Teddy), Robert Duqui (speaker), Ketty Lester (Alma), Dick Williams (Corbin), John Wesley Rodgers (Larry), Ji-Tu Cumbuka (Rick), Richard Williams (Claude), James McKeachin, Kirk Kirksey, Isabelle Cooley, Mello Alexandria, Leon Bibb, L. Errol Jaye, Vernet Allan - **p.**: J. Dassin e Jim Di Gangi per la Marlukin - **o.**: USA, 1968 - **d.**: Paramount.

The informer *di Ford rifatto in chiave negra. Un* The last man *(Aurthur) più intellettuale, più secco e risentito. Tra mito e realismo, Dassin non ha ancora smarrito quella forza narrativa che distinse più di venti anni fa i suoi primi lavori di protesta sociale. Ora la protesta s'è un po' smorzata, anche se l'impegno di Jules Dassin non è venuto meno. A questo regista tuttavia non si possono addebitare quegli scompensi ideologici che hanno caratterizzato l'opera di un altro* big *del cinema americano, Elia Kazan. Ma mentre Kazan è senza dubbio più bravo, più raffinato, sensibile ed intelligente (e forse anche più furbo), Dassin si dimostra — come in quest'ultimo suo film — incapace di seguire una linea dialettica di discorso.* Up Tight *è comunque un film poco valutato. Anche perché i giovani non sanno cosa sia stato Dassin, quale la sua funzione davvero polemica nei confronti del vero cinema della realtà, e la critica molte volte, anzi spessissimo, segue l'onda della moda, si adegua ai gusti di quelli che in una stagione fanno il buono e il cattivo tempo. Da qui, certi giudizi ingiusti, o affrettati.* (G.T.)

Vedova tutta d'oro, Una - v. Veuve en or, Une

Veuve en or, Une (Una vedova tutta d'oro) - **r.**: Michel Audiard - **s.**: Odette Joyeux - **sc.**: Odette Joyeux, M. Audiard - **f.** (Eastmancolor, colore della Stacofilm): Georges Barsky e Pierre Petit - **m.**: Jacques Loussier - **scg.**: Jean D'Eaubonne - **mo.**: Hélène Plemiannikov - **int.**: Michèle Mercier (Delphine), Claude Rich (Antoine), Jacques Dufilho (Joseph), Folco Lulli (il killer siciliano), André Pousse (Pierrot), Roger Carel (Aristophane), Sim (il Vecchio), Jean Pierre Darras, Daniel Ceccaldi - **p.**: Maurice Jacquin per Les Films Copernic - Comacico/Mars Film-Ultra Film/Roxy Film - **o.**: Francia-Italia-Germania Occid., 1969 - **d.**: Paramount.

Watari (Watari, ragazzo prodigio) - **r.**: Sadao Funatoko - **s.** e **sc.**: Masaru Igami, Shunichi Nishimura - **f.** (Cinescope, Eeastmancolor): Kunio Kunusada - **mo.**: Sadao Funatoko - **int.**: Joshinobu Kaneko (Watari), Rytaro Otomo, Chiyoco Honma - **p.**: Toei Comp. - **o.**: Giappone, 1968 - **d.**: regionale.

Wie der nackte Wind des Meeres - v. Svedesi si confessano e..., Le

Zabriskie Point - **r.**: Michelangelo Antonioni - **ar.**: Rina Macrelli, Robert Rubino - **s.** e **sc.**: M. Antonioni, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clara Peploe - **f.** (Panavision, Metrocolor): Alfio Contini - **m.**: Pink Floyd - **cs. m.**: Don Hall - **so.**: Jerry Kosloff - **mx.**: Renato Cadueri - **es.**: Earl McCoy - **scg**: Dean Tavoularis - **arr.**: George Nelson - **c.**: Ray Summers - **t.**: Joe McKinney - **mo.**: Franco Arcalli - **as.mo.**: Jim Benson - **sde.**: Bonnie Prendergast - **int.**: Mark Frechette (Marco), Daria Halprin (Daria), Rod Taylor (l'avvocato), Paul Fix, G.D. Spradling, Bill Garaway, Kathleen Cleaver, l'Open Theatre di Joe Chaikin - **dp.**: Don Guest - **sdp.**: Sally Dennison - **p.**: Carlo Ponti per la M.G.M. - **o.**: USA, 1969 - **d.**: M.G.M.

V. art. di Fernaldo Di Giammatteo in questo numero a pag. 28.

Zum Zum Zum N. 2 - v. Sarà capitato anche a voi

● ● ●

Riedizioni

Bella addormentata nel bosco, La - v. Sleeping Beauty, The

Giulio Cesare - v. Julius Caesar

Julius Caesar (Giulio Cesare) - **r.**: Joseph L. Mankiewicz - **o.**: U.S.A., 1953.

V. altri dati e giudizio di Nino Ghelli in « Bianco e Nero », 1954, n. 1, p. 79.

Sleeping Beauty, The (La bella addormentata nel bosco) - **r.**: Les Clark, Eric Larsen e Wolfgang Reitherman - **d.**: Universal.

V. altri dati in « Bianco e Nero », 1967, nn. 7/9, p. 90 (Filmografia ragionata di Walt Disney).

r. (regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **dt.** (direzione tecnica), **da.** (direzione artistica), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assistenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **pr.** (parrucchiere), **mo.** (montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **sin.** (sincronizzazione), **dg.** (doppiaggio), **rum.** rumorista), **tdt.** (titoli di testa), **sde.** (segreteria di edizione), **ce.** (capo elettricista), **cmc.** (capo macchinista), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **pe.** (produzione esecutiva), **asp.** (assistenza di produzione), **sdp.** (segreteria di produzione), **org.** (organizzazione), **p.** (produzione), **cop.** (coproduzione), **pa.** (produzione associata), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).

Le schede dei film sono state curate da: Aldo Bernardini, Guido Cincotti, Ermanno Comuzio, Giacomo Gambetti e Giuseppe Turroni. I dati filmografici sono a cura di Roberto Chiti.

Schede

I LIBRI

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I[a] (Cinema) *esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia. In questo e nel prossimo fascicolo si darà conto della produzione libraria del 1969.*

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche

---

Renata Adler, « A Year in the Dark - Journal of a Film Critic, 1968-'69 », New York, Random House, 1969, pp. XXV + 354, in 8° - $ 7,95.

Giornalista e collaboratrice letteraria del « New York Times », l'A. fu inopinatamente scaraventata, nel gennaio 1968, sulla poltrona già appartenuta al venerando Bosley Crowther. Tenne la critica cinematografica sul maggior quotidiano degli Stati Uniti per un anno e due mesi: poi dichiarò forfait. Il volume comprende, oltre a un'introduzione aneddotica, 68 brevi note apparte nel « N.Y.T. » o nel suo supplemento domenicale: recensioni per lo più, ma anche corrispondenze, interviste, elzeviri. L'elzeviro è d'altronde la « misura » più congeniale all'A., che sfoggia uno stile brillante e caustico in linea con la migliore tradizione « New Yorker », ma sa anche individuare con acutezza le presenze più significative del cinema contemporaneo, da Bellocchio a Nemec, da Pasolini all'« underground ».

Noël Simsolo, « Alfred Hitchcock », Paris, Seghers, 1969 (coll. « Cinéma d'aujourd'hui » n. 54), pp. 189, in 16°, ill., F. 9,25;

Claude Perrin, « Carl Th. Dreyer », Paris, Seghers, 1969 (coll. « Cinéma d'aujourd'hui » n. 55), pp. 189, in 16°, ill., - F. 9,25;

Philippe Pilard, « Henri-Georges Clouzot », Paris, Seghers, 1969 (coll. « Cinéma d'aujourd'hui » n. 56), pp. 187, in 16°, ill. - F. 9,25.

La collana diretta da Pierre Lherminier ha raggiunto il decennio di vita e prosegue con cronometrica puntualità (tre-quattro volumi l'anno) le sue uscite. Le scelte s'indirizzano verso registi ormai consacrati dalla fama, anche se recente: niente incursioni sul terreno insidioso delle « rivelazioni » dell'anno, nessuna indulgenza alle effimere mode. Lo schema dei volumetti è ormai codificato in tradizione: un saggio biografico-critico, una selezione di « testi e documenti » relativi al soggetto in esame, un'antologia critica, accurate filmografie, bibliografie sintetiche (e per lo più limitate alla Francia), profusione di fotografie. Le trattazioni critiche — spesso affidate a giovani, talvolta esordienti — sono diligenti ma alquanto accademiche, raramente offrono apporti nuovi. Ma la collana ha un suo posto dignitoso nel panorama dell'editoria cinematografica a livello di divulgazione. Dei tre volumi usciti nel '69 il migliore è forse quello su Hitchcock, che tenta, senza infatuazioni, una ricerca delle tematiche e delle costanti stilistiche del singolare regista anglo-americano.

DAVID ROBINSON, « Buster Keaton », London, Secker & Warburg, 1969 (coll. « Cinema One » n. 10), pp. 199, in 16°, ill. - 15s.

OSWALD STACK, « Pasolini on Pasolini », London, Thames & Hudson, 1969 (coll. « Cinema One » n. 11), pp. 176, in 16°, ill. - 15s.

JIM KITSES, « Horizons West - Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the Western », London, Thames & Hudson, 1969 (coll. « Cinema One » n. 12), pp. 176, in 16°, ill. - 15s.

TOM MILNE, « Rouben Mamoulian », London, Thames & Hudson, 1969 (coll. « Cinema One » n. 13), pp. 176, in 16°, ill. - 15s.

Sono, assieme a quello di Wollen rubricato nella sezione 1, i volumi usciti nel '69 nella collana « Cinema One ». Dall'11° volume è cambiato l'editore, ma non l'impostazione della serie né la duplice presentazione editoriale (in « paperback » o in cartone: qui si prende in esame la prima). Patrocinata dalla Sezione educativa del British Film Institute e affidata all'équipe di « Sight and Sound », la collana ripete abbastanza fedelmente gli indirizzi della rivista, che sono poi un rifiuto d'indirizzi prefissati e un affidamento alla concretezza critica e al sano empirismo metodologico di un agguerrito staff di collaboratori. Dei quattro volumi forse il più organico è quello su Keaton, apprezzabile esempio di biografia critica; in « Pasolini on Pasolini » è il regista stesso a « raccontarsi » criticamente attraverso una serie d'interviste col curatore; « Mamoulian » è una successione di « schede filmografiche » basate su un'ottima conoscenza delle opere; « Horizons West » tratta il genere come espressione di un cinema d'autore, esemplificato da tre nomi, il tradizionale Mann, il sopravvalutato Boetticher e il sottovalutato Peckinpah. Preciso il corredo filmografico dei volumi, scarso quello bibliografico, ricchissimo quello iconografico.

1 - Estetica e teoria; regia e recitazione; linguaggio; rapporti con altre forme di espressione

LEE R. BOBKER, « Elements of Film », New York, Brace & World, 1969, pp. XII+303, in 8°, ill. f.t. - s.p.

Autore di inchieste sociologiche e di documentari — con alcuni è stato anche presente alla Mostra di Venezia negli anni scorsi —, nonché « lettore » in varie università americane, Bobker ha composto un trattatello d'impostazione empirica e di intento divulgativo sulla tecnica del soggetto e della sceneggiatura, sulle proprietà visuali del film, sul sonoro, sul montaggio, sulla regia — considerata una fase fra le tante nella realizzazione del film — sulla recitazione. Segue un breve dizionario bio-filmografico di registi contemporanei, scelti fra i più canonici, e una nota conclusiva sulle « funzioni » della critica, informata a una precettistica di tipo scolastico.

ALVARO DEL AMO, « El cine en la critica del metodo », Madrid, Edicusa, 1969, pp. 170, in 8° - ptas. 100.

I vari capitoli del volume — *André Bazin y la ontologia de la imagen cinematografica*; *Fenomenologia y mediaciones*; *Evolucion de la teoria de las mediaciones* (da Aristotele a Croce e Fisher); *La dialectica de la forma filmica*; *La interaccion cotidiana* — tendono in modo alquanto inorganico a ripercorrere la via che dalla realtà porta al filmico attraverso un processo di mediazioni, in cui la forma — punto di arrivo — sia come il recupero, ampliamento e arricchimento del quotidiano, secondo una metodologia basata sul comportamento delle strutture e sulla molteplicità dei segni. L'A. è un giovane diplomato dell'E.O.C. che sembra muoversi nell'area di un post-idealismo ritardato; non dà, perciò, apporti nuovi, ma, lavorando in un ambiente culturale carente in materia di studi di teoria cinematografica, si fa apprezzare per la studiosa diligenza delle sue sintesi.

PETER WOLLEN, « Sign and Meaning in the Cinema », London, Secker & Warburg, 1969 (coll. « Cinema One » n. 9), pp. 168, in 16°, ill. - 15s.

In una collana dedicata prevalentemente a monografie critiche, questo è il primo volume di teoria, o più esattamente di teoria della critica. A un'introduzione nella quale l'A. sostiene la necessità di strappare gli studi sul cinema alla loro torre d'avorio e d'inserirli nel più ampio dibattito sugli altri mezzi di comunicazione e di espressione, segue un ampio capitolo su Eizenštejn — artista, teorico e protagonista, negli anni venti, di una delle più fertili stagioni della cultura europea del nostro secolo — e una dissertazione sulla « politica degli autori », vivace ma alquanto dispersiva. Nel capitolo conclusivo l'A. tenta una definizione della propria posizione, che sembra appoggiarsi alle più recenti conclusioni dell'estetica semiologica e della linguistica strutturale. Carente di apporti originali, il volumetto ha un'utile funzione divulgativa e testimonia una buona conoscenza di autori ed opere che più han contribuito a definire una linea di sviluppo del linguaggio cinematografico.

2 - Testi di film

SAMUEL BECKETT, « Film, with an Essay on directing Film by Alan Schneider », New York, Grove Press, 1969, pp. 96, in 8°, ill. - $ 1.95.

Preziosa documentazione di un processo creativo. Al testo originale di Beckett — che sarebbe arduo chiamare « sceneggiatura » in senso stretto — seguono le note dello stesso: vere indicazioni di regia, minuziosamente elaborate e chiarite da grafici e disegni. Beckett, alla sua prima e unica prova cinematografica, dimostra di sapere perfettamente quello che vuole, e come ottenerlo. Semplice e gravoso il compito del regista nominale del film, Alan Schneider: dare concreta espressione filmica a un mondo così rigoroso, geometrico, conchiuso. Del metodo seguito, delle difficoltà affrontate, della collaborazione con Keaton e con Beckett — a cui riconosce la qualifica di vero e unico autore del film — parla lo stesso Schneider, in uno scritto ricco di stimolanti indicazioni.

CARL TH. DREYER, « Gesù, racconto di un film », Torino, Einaudi, 1969 (coll. « Saggi » n. 448), pp. 231, in 8° - L. 3.500.

Sceneggiatura del film al quale Dreyer dedicò gli ultimi anni della sua vita, dopo averlo progettato per circa trent'anni. Le difficoltà che accompagnarono Dreyer lungo tutta la sua carriera gl'impedirono di realizzarlo. Basato rigorosamente sui quattro Vangeli, il testo è articolato con la minuziosa precisione consueta a Dreyer, non soltanto nella definizione dei personaggi e nello sviluppo dell'azione, ma anche nella descrizione degli ambienti e, talvolta, nell'indicazione dei campi e dei movimenti di macchina. Un testo di grande importanza, al quale si sarebbe gradito veder apposti un saggio introduttivo e un corredo di documentazione.

DARIO ZANELLI (a cura di), « *Fellini Satyricon* di Federico Fellini », Bologna, Cappelli (coll. « Dal soggetto al film », n. 38), 1969, pp. 303, in 8°, ill. f.t. - L. 3.500.

STEFANO RONCORONI (a cura di), « *La caduta degli dei* (*Götterdämmerung*) di Luchino Visconti », Bologna, Cappelli (coll. « Dal soggetto al film » n. 39), 1969, pp. 184, in 8°, ill. f.t. - L. 3.000.

Questi nuovi volumi della nota serie Cappelli sono dedicati ai due film più importanti della produzione italiana 1969-70. Il primo, assieme alla sceneggiatura originale del film di Fellini, pubblica un ampio saggio introduttivo scritto dal curatore, documentato e ricco di stimolanti porposte; testimonianze dello sceneggiatore Bernardino Zapponi e di una comparsa; il trattamento, con una « premessa » dello stesso Fellini, e, infine, il testo dei dialoghi latini

del film, con alcune osservazioni del traduttore e consulente Luca Canali. Più lineare è l'impostazione del secondo volume, dove il trattamento e la sceneggiatura originale del film di Visconti, preceduti da una lunga intervista del curatore con il regista, sono opportunamente integrati dal testo definitivo dei dialoghi: il che consente al lettore un confronto e una verifica degli spunti e delle invenzioni create dall'autore nel corso delle riprese. Questi preziosi lavori di documentazione, particolarmente apprezzabili quando si tratta di film di tale importanza, risulterebbero forse più utili e interessanti se (almeno nei casi più significativi) garantissero un più preciso e accurato confronto tra la sceneggiatura originale e il film così com'è poi risultato al termine della lavorazione.

« Il primo Fellini (*Lo sceicco bianco*, *I vitelloni*, *La strada*, *Il bidone* »), Bologna, Cappelli (coll. « Dal soggetto al film - Serie retrospettiva » n. 1), 1969, pp. 326, in 8°, ill. f.t. - L. 4.500.

Con questo volume la collana « Dal soggetto al film » curata da Renzo Renzi per Cappelli si arricchisce di una nuova serie « retrospettiva », inaugurata dalle sceneggiature originali dei primi quattro film di Fellini, raccolte e ordinate da Liliana Betti ed Eschilo Tarquini e introdotte da una curiosa, vivace nota dello stesso Renzi. La idea di esumare sceneggiature di vecchi film è certo molto promettente e merita ogni incoraggiamento. Ci sembra tuttavia che limitino l'interesse di questo primo volume l'assenza di corredi critico-informativi che aiutino il lettore non specialista a situare il film nel contesto storico e culturale dal quale è nato, e la proposta di sceneggiature originali prive degli adeguati, essenziali riscontri con le opere a cui hanno dato origine (un esempio sintomatico: il finale de *La strada*, da cui manca ogni accenno all'intervento della tromba di Gelsomina che risponde al pianto di Zampanò, intervento essenziale per la definizione e la comprensione del significato conclusivo del film). Discutibile, anche perché immotivata, ci sembra poi la rivalutazione di un film come *Lo sceicco bianco*, giudicato dal Renzi come « il più autentico e durevole » nella filmografia di Fellini, mentre più propriamente avrebbe trovato posto in questo volume la sceneggiatura di *Le notti di Cabiria*, ben altrimenti importante ed essenziale per intendere la tematica del « primo » come del « secondo » Fellini.

3 - Documentario; animazione; cinema sperimentale e di amatore

---

YVELINE BATICLE, « Le cinéma - Manuel d'initiation au cinéma », Paris, Mignard, 1969, pp. 223, in 8° quad., ill. - s.p. ma F. 18.

Manualetto divulgativo. L'A., insegnante di liceo, fornisce agli adolescenti essenziali elementi linguistici, nozioni di drammaturgia cinematografica, una sintesi storica e una cronologia, una filmografia e una bibliografia.

OSCAR G. GHEDINA, « Saper filmare - Grammatica illustrata del linguaggio filmico », Milano, Hoepli, 1969, pp. 237, in 8°, ill. - L. 3.000.

Altro manuale d'iniziazione ad uso di esordienti, cineamatori, ragazzi. Regole grammaticali, analisi logica, approcci a una sintassi. Si parla anche di montaggio creativo e si dibatte chi sia l'autore del film. Si affianca utilmente — nell'ambito che gli è proprio — agli altri manuali della stessa serie, tra i quali ormai classici il Costa, il Mannino-Patané, l'Ornano e gli altri dello stesso Ghedina.

5 - Problemi industriali, economici, giuridici, legislativi

A.G.I.S. (a cura dell'), « Accordi internazionali per la coproduzione cinematografica », Roma, A.G.I.S., 1969 (5ª ed.), pp. non numerate, in 8° - s.p.

E' il periodico aggiornamento dell'utile repertorio curato dall'A.G.I.S. La prima

parte raccoglie le « direttive » del Consiglio della Comunità Economica Europea in materia di cinematografia; nella seconda sono elencati i testi degli accordi di co-produzione stipulati dall'Italia e tuttora vigenti, da quello con l'Argentina, risalente al 1952, ai più recenti con l'Austria, la Svezia e la Jugoslavia.

ENRICO GIANNELLI, « Corso di politica cinematografica », Roma, Istituto superiore di scienze e tecniche dell'opinione pubblica, 1969, pp. 161 + 10, in 8° - s.p.

L'A. è il maggiore specialista italiano (o forse l'unico?) in materia di economia cinematografica. Il volume compendia il programma svolto presso l'Università internazionale di studi sociali e quello tenuto al Centro Sperimentale di Cinematografia. Dopo un'introduzione su principi economici generali si esaminano i problemi economici e finanziari della produzione e utilizzazione commerciale del film. La seconda parte allarga lo sguardo alla politica cinematografica dei principali paesi europei, con particolare attenzione a quelli del MEC. Una terza parte raccoglie un utile corredo di note, analisi dei costi, grafici e diagrammi, nonché una sintetica bibliografia ragionata.

6 - Problemi educativi, morali, politici, psicologici, sociologici, scientifici, religiosi

---

MAX BELUFFI, « Cinema d'arte, alienazione e psicoterapia », Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 322, in 8° - L. 4.000.

Psichiatra e studioso di psicologia ontologica ed esistenziale, l'A. rende conto di una serie di esperimenti di psicoterapia di gruppo, da lui compiuti alcuni anni fa in un ospedale di Lambiate presso Milano. Nei primi capitoli l'A. affronta problemi di estetica e di linguistica generale, in rapporto alle possibilità comunicative e liberatorie del linguaggio cinematografico; nei successivi raccoglie i materiali delle sedute psicoterapiche condotte secondo i criteri della *Daseinsanalyse*. Protagonisti delle sedute, un gruppo di pazienti, offertisi volontariamente, ai quali erano stati proiettati in preceednza film di autori significativi (Pabst, Losey, Wyler, Dmytryck) e un intero ciclo dedicato a Bergman. Esperimento nuovissimo, crediamo, in Italia; dal quale l'A. trae conforto sulle possibilità terapeutiche e catartiche che alla psichiatria esistenziale si aprono con certe ricerche di carattere semantico, strutturale o anche estetico realizzate in forma collettiva da soggetti psicotici.

8 - Generalità, aneddotica; biografie, memorie, divismo; iconografia

---

EDWARD WAGENKNECHT (a cura di), « Marilyn Monroe. A Composite Wiew », Philadelphia/New York/London, Chilton Book Company (Ontario, Thomas Nelson & Sons, Ltd.), 1969, pp. 200, in 8°, ill. f.t. - $ 5.95.

FRED LAWRENCE GUILES, « Norma Jean. The Life of Marilyn Monroe », London, W.H. Allen, 1969, pp. 341, in 8°, ill. f.t. - 42s.

Ancora due libri dedicati all'attrice Marilyn Monroe (1926-1962), alla sua vita, al suo mito. Il primo, curato da Edward Wagenknecht (che ricordiamo autore di uno studio storico-divulgativo sul cinema muto — « The Movies in the Age of Innocence »), ha un interesse piuttosto limitato, trattandosi di una raccolta antologica di testi già apparsi su periodici e libri americani. Divisa in tre parti (*Marilyn Speaking*; *Memories*; *Reflections*), l'antologia riporta saggi e interviste di vari autori (tra i quali si segnalano Hollis Albert, Cecil Beaton e Lee Strasberg) che analizzano la personalità e la carriera della Monroe, con aneddoti e spunti a volte saporiti e illuminanti.

Più serio e impegnativo è il secondo libro, che in parte ripropone l'impostazione di un altro interessante, precedente

saggio sull'attrice (« Marilyn. The Tragic Venus » di Edwin P. Hoyt), pubblicato a Londra tre anni fa. La monografia del Guiles ripercorre tutta la vita di Marilyn Monroe, utilizzando in una narrazione agile e insieme molto circostanziata, dati e testimonianze, a volte di prima mano, raccolti dall'autore tra le persone che sono state in qualche modo a contatto con l'attrice: registi, produttori, attori, « press agents », persone che l'hanno conosciuta. Il libro è utilmente completato dall'indice dei nomi e dei titoli citati. Apprezzabile più per l'ampiezza e la ricchezza della documentazione che per l'acutezza critica, il volume rientra in un genere di letteratura sul cinema con intenti divulgativi ma assai utile anche allo storico e al sociologo; un genere che ha illustri tradizioni in Gran Bretagna e negli Stati Uniti mentre è quasi del tutto assente nell'editoria italiana.

JORIS IVENS, « The Camera and I », New York, International Publishers (Berlin, Seven Seas Books), 1969, (Coll. « New World Paperbacks »), pp. 280, ill. f.t., in 16° - $ 1.95.

Si tratta dell'autobiografia scritta dal noto cineasta olandese, uno dei riconosciuti maestri del documentario e del reportage filmato, che nella sua lunga carriera (il suo primo lavoro professionale è del 1927) ha peregrinato da un paese all'altro dando spesso prova di coerenza ideologica, di impegno politico e di intelligenza creativa. La prima parte del testo fu stesa dall'A. verso il 1940, al tempo del suo soggiorno a Hollywood; nelle peripezie successive della sua carriera in Asia una delle copie del dattiloscritto era andata perduta. Riapparsa l'altra copia nel 1965 presso un agente letterario londinese, per la sua prima edizione integrale (solo il primo capitolo era già stato pubblicato negli Stati Uniti, sul « Theatre Arts Monthly ») il testo è stato rivisto e completato dallo stesso Ivens. Il libro costituisce una interessantissima testimonianza in prima persona delle idee e delle esperienze di lavoro e di vita di questo singolare regista, che si è spesso scontrato con diffidenze, ostilità, ostacoli di ogni genere e situazioni di particolare difficoltà (come per i film realizzati durante la guerra civile spagnola o nel Vietnam). Suddiviso per capitoli, corrispondenti ai vari paesi in cui Ivens si è trovato a lavorare, il testo si riferisce per la maggior parte al periodo di attività di Ivens fino al 1940 ed è completato da due capitoli di « osservazioni »: il primo, del 1945, sul suo soggiorno in Cina e sul suo metodo di lavoro nella realizzazione; il secondo, scritto nel 1967, sul documentario moderno. Integrano il volumetto una serie di documenti (note biografiche, lettere, ecc.) e la filmografia completa del realizzatore.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie, bibliografie

---

« Norsk Filmografi 1908-1969 », Oslo, Norsk Filminstitutett, 1969, pp. 43, in 8° - s.p.

Rendiconto statistico del cinema norvegese dalle origini ad oggi: doppio elenco, cronologico e alfabetico, dei 272 film prodotti in 60 anni; filmografia completa dei 92 registi, nazionali e stranieri, che vi hanno operato nel tempo, lista delle 107 case produttrici avvicendatesi nel periodo (oggi le più attive sono la Norsk Film e la Team Film). Su una cinematografia poco nota — e in buona misura tributaria della più avanzata cinematografia svedese — pare utile cominciare ad avere almeno i dati di fatto.

Caro « Bianco e Nero »,

Il ritrovamento di vecchi film, che non possono esser conservati su supporto di nitro perché è troppo pericoloso e del resto non è più ammesso (ci furono ampie controversie quando fu promulgata nella Repubblica Federale Tedesca la legge sulla pellicola di sicurezza e molti film importanti furono minacciati di distruzione) pone anche il problema della raccolta in Archivi. Dalle vecchie copie si deve ricavare un negativo ininfiammabile e da questo una copia egualmente ininfiammabile; non tutte le cineteche ne hanno i mezzi. Il British Film Institute, una delle cineteche meglio attrezzate, ha ora una cella frigorifera per la conservazione delle copie a colori: per conservare la raccolta intatta (è noto che oggi le copie dei primi film a colori tedeschi non si possono apprezzare perché i colori sono svaniti) le pellicole a colori del BFI (National Film Archive) sono riposte in ambiente ad aria condizionata a meno di 18 gradi Celsius. Prima di esser portate fuori per una proiezione, devono passare in una « camera di adattamento », perché non soffrano per il cambiamento di temperatura. Nel deposito di Aston Clinton si constatò che anche nelle copie in bianco e nero su materiale Dupont degli anni dal 1940 al 1950 apparivano segni di decomposizione. Ma furono salvate.

In Francia, dopo le traversie della Cinématèque Française, si presentano nuovi aspetti del problema della conservazione: ora nei sotterranei a Bois d'Arcy vengono raccolti anche film comuni e si spera sempre in una legge che obblighi il produttore a depositare una copia di ogni film realizzato.

Da notare anche il numero speciale della rivista austriaca « Film Kunst » sui « Problemi della conservazione dei film » a cura di Wolfgang Kothe, direttore dell'Archivio Federale di Coblenza. Oltre ai noti problemi (distruzione, raggrinzamento, etc.) egli esamina quello dell'identificazione, che è causa di nuovo lavoro per gli archivi. Per esempio dei film mostrati a Venezia non sempre è nota l'origine esatta. Di speciale interesse è quindi anche il Congresso della Federazione Internazionale delle cineteche (F.I.A.F.) tenutosi a Praga, con un simposio sull'identificazione dei film. Una commissione internazionale dovrebbe occuparsi di questo problema. Così sarà anche possibile stabilire con maggior precisione il contributo dei singoli inventori (siano Edison, Skladanowski, Lumière o R.W. Paul) per quel che riguarda la tecnica; e lo stesso nel caso di Méliès, che continua ad esser tenuto nel novero della gente dedita solo alla produzione, mentre ha avuto un significato per la tecnica e l'economia del cinema molto maggiore di quanto si ritenga usualmente.

Werner Zurbuch